BLÜTE UND NIEDERGANG DER FRANZÖSISCHEN BURLESKEN MODEDICHTUNG DES XVII. JAHRHUNDERTS.

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST UND DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KGL. BAYER. JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT WÜRZBURG

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT

AM 9. JULI 1904

VON

HANNS HEISS

AUS MÜNCHEN.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

ERLANGEN.

K. B. HOF- UND UNIV.-BUCHDRUCKEREI VON JUNGE & SOHN.

1905.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507204_0022

MEINER LIEBEN MUTTER.

Die vorliegende Dissertation ist der Teil einer umfangreicheren Arbeit, die unter dem Titel: „Studien über die burleske Modedichtung Frankreichs im XVII. Jahrhundert“ in Vollmöllers Romanischen Forschungen Bd. XXI erscheint. Entstanden ist die Arbeit aus einer Anregung meines verehrten Lehrers, des Herrn Prof. Dr. Heinrich Schneegans, dem ich auch an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aussprechen muss für das unermüdliche Interesse, womit er sie begleitet und gefördert hat.

Einleitung.

Ehe wir in diese Studie eintreten, gilt es ihren Rahmen festzulegen; denn, was man gewöhnlich die burleske Dichtung des XVII. Jahrhunderts nennt, bietet bei vielen gemeinsamen Zügen doch einen so hybriden Charakter, vereinigt soviel verschiedene Elemente des Komischen in sich, dass man den Begriff 'Burlesk' ungebührlich vag und dehnbar machen muss, um sie alle unter eine Etikette zu bringen.

Als Ausgangspunkt dient uns hiebei die Definition des Burlesken, wie sie Schneegans im Anschluss an seine Untersuchung des Possenhaften und Grotesken gegeben hat. Burlesk heisst er „jene frivole, ohne irgendwelchen Grund das Erhabene in den Staub ziehende Geistesrichtung", wie sie in den Parodien und Travestien, besonders auf das klassische Altertum, sich äussert. Der Nachdruck liegt auf „frivol". Jede satirische Absicht ist ferne, es handelt sich nicht um eine Kritik des Nichtseinsollenden, die ihren ernsten Tadel unter der Maske des Spottes verbirgt, sondern ausschliesslich um eine boshafte Erniedrigung des Hohen. Dem gefallenen Erhabenen wird höhnisch lachend zugerufen: „Du bist nicht besser als ich!" [1])

Diese Definition wird der geschichtlichen Entwicklung des Begriffes vollkommen gerecht. Sie umschreibt scharf die eigentümliche Bedeutungsfärbung, die das dem Italienischen entlehnte Wort 'burlesk' in der Anwendung auf eine literarische Gattung allmählich angenommen hat.

Es ist klar, dass sich solche burleske Erzeugnisse in der Literatur aller Zeiten und aller Völker finden werden. In Frankreich bieten uns schon die Mysterien vereinzelte frühe Beispiele burlesker Komik und auf Züge dieser Art stösst man auch bei Marot, Bonaventure des Periers, Rabelais und M. Régnier, um nur die

1) Schneegans, Gesch. d. grot. Satire. 1894. Einleitung passim, bes. p. 16 ff., p. 28 u. 33 ff.

bedeutendsten Namen zu nennen. In den ersten Dezennien des XVII. Jahrhunderts, bei den Mitarbeitern der Parnasse und Cabinet Satiriques, bei Hardy, besonders aber bei Saint-Amant und Sorel, verdichtet sich diese Produktion und bereitet jenen seltsamen Prozess vor, der sich um 1650 vollzieht. Angeregt durch fremdländische, vorwiegend italienische und spanische Einflüsse, begünstigt von Strömungen innerhalb der nationalen Literatur, unter denen an erster Stelle die bewusste oder unbewusste Reaktion gegen die unumschränkte Herrschaft der Antike in der Kunst und gegen die Ausschreitungen des preziösen Geschmacks anzuführen sind, getragen endlich von der Unruhe und Zerrissenheit der inneren Zustände, überwuchert die burleske Poesie die ganze Literatur. Diese Episode, die man vielleicht am besten als burleske Modedichtung bezeichnet, soll in den nachfolgenden Blättern studiert werden.

Blüte und Niedergang der burlesken Modedichtung.

Übersicht — § 1. Scarron und die Virgiltravestien — § 2. Dassoucy und die Ovidtravestien — § 3. Travestien nach anderen Dichtern und Fantasie-Burlesken — Schlusswort. —

> Patru se moquait du burlesque de Mr. Scarron; il disait que tout y était ridicule, qu'on en avait ri à Paris pendant trois ans et qu'on s'en était dégoûté.
>
> (Menagiana. 1715 t. IIIe p. 290f.)

Die burleske Vogue ist zeitlich auf eine ganz kurze Spanne von Jahren beschränkt. Am heftigsten wütet sie zwischen 1648 und 1652. Ihr Höhepunkt fällt also in die Wirren der Fronde, die das Pariser Volk, Gebildete wie Ungebildete, in einen kampf- und zerstörungslustigen Taumel versetzt hatten. Wenn man, wie es öfters geschieht, den Beginn der Mode ins Jahr 1644 zurückverlegt, so ist das nur insofern richtig, als sich durch den Beifall, den der Typhon fand, das Wort 'burlesk' in seiner dehnbaren Bedeutung einbürgert und allgemeine Beliebtheit erringt. Man fängt schon an, 'burlesk' zu dichten, wie man früher seine Verse 'bouffon' oder 'enjoué' nannte. Scarron geht mit dem Beispiel voran, indem er seine kleineren Gedichte wiederholt als Recueils bezw. Œuvres burlesques in die Welt schickt, Loret veröffentlicht 1647 seine Poésies burlesques und die Vorrede zum neuen Dictionnaire des Rimes von 1648 (bei A. Courbé, Paris) konstatiert bereits das Vorhandensein eines 'burlesken' Genres und die Verbreitung 'burlesker'

Ausdrücke, d. h. eben der veralteten oder volkstümlichen, familiären oder gemeinen Redensarten, deren Anwendung ja auch für die Sprache der echten Burleske charakteristisch ist[1]). Aber direkte Nachahmungen, Gedichte, die etwa mythologische Fabeln persiflieren würden, ruft der Typhon keine hervor. Erst der Virgile Travesty gibt das Signal zum massenhaften Emporschiessen der Travestien; nun stürzen sich die Autoren wie eine gierige Meute auf die Werke der klassischen Literatur: Virgil und Ovid sind es, die den ärgsten Anprall zu bestehen haben, nach ihnen Claudian Homer, Horaz, Lukan, u. a. Und gleichzeitig wird der Büchermarkt von einer Flut sogenannter burlesker Dichtungen überschwemmt. Unterschiedslos tauft man alles, was in das Gebiet der komischen Poesie schlägt, besonders, was im Achtsilber geschrieben ist, burlesk[2]). Burlesk nennen sich auch die meisten politischen Pamphlete, die verschiedenen Courriers und Gazetten der Fronde, die unzähligen Mazarinaden, obwohl sie durchwegs satirisch sind und — aber auch nicht alle — mit der Burleske nur den frivolen, hämischen Geist gemeinsam haben, der vom überzeugten, sittlichen Ernst, der heiligen Zornesglut der grossen Satire weit entfernt ist[3]).

Das war die goldene Zeit der Burleske, wo sie zum Rang eines nationalen Genres emporstieg, wo die Mode, für die man den treffenden Namen „Burlescomanie" geprägt hat, wie eine ansteckende Seuche um sich griff, wo nach dem anschaulichen Bericht Pellissons jedermann burleske Verse schrieb, von den Damen und Herren des Hofes bis zu den Kammermädchen und Bedienten herab, wo die Buchhändler kein Werk mehr verlegen wollten, das nicht die Etikette „burlesk" trug, wo sogar eine — übrigens ganz ernsthaft gemeinte — Passion de notre Seigneur en vers burlesques erschien (1649)[4]).

---

1) Das Avertissement sagt: „Le volume n'aurait pas été si gros, si le burlesque ne m'eût obligé à mettre beaucoup de mots qui ne sont plus en usage qu'en ce genre-là." Die Stelle ist zitiert in Livets Einleitung zu seiner Ausgabe von St-Amant. P. 1855. t. Ier p. XXV.

2) cfr. Morillot, Scarron et le genre burlesque. Thèse. Paris 1888. p. 151f.

3) Burleske Elemente findet man wohl auch da und dort in den Mazarinaden, z. B. parodistische Einkleidung der Gedanken in die Form des Dekalogs:

Un seul Mazarin fronderas
irréconciliablement . . .
Le vieux Broussel honoreras
afin de fronder longuement . . .

oder in die Form eines kirchlichen Gebetes, wie im Credo des Frondeurs: „Credo in regem omnipotentem, non in Annam aut Condoeum aut Julium Mazarinum, sed in Dominum vivum Beaufortium." cfr. P. Brun, Autour du XVIIe s. Grenoble 1901. p. 308ff. Es sind aber stets nur vereinzelte burleske Klänge, der Grundton ist satirisch.

4) Pellisson, Histoire de l'Académie. Ausgabe von Livet. P. 1858. I p. 79.

Das war auch die goldene Zeit der Travestien. 1648 kommen die drei ersten Gesänge von Scarrons Virgile Travesty, der Combat des Parques et des Poètes desselben Autors, die vier Bücher von Vales de Mountechs provenzalischem Virgilio Deguisat und Dassoucys Jugement de Pâris heraus. Das nächste Jahr bringt Scarrons IV. u. V., Furetières IV., Dufresnoys II. Buch, ferner eine anonyme l'Enfer burl. betitelte Travestie des VI. Buches der Aeneis und das I. Buch von Richers Ovide bouffon. Aber schon macht sich eine leise Reaktion bemerkbar. Scarron selbst fühlt Angst vor den Geistern, die er heraufbeschworen, und erhebt als erster seine Stimme gegen die Travestierungswut: „Je suis prêt de signer devant qui l'on voudra que tout le papier que j'emploie à écrire est autant de papier gâté et qu'on aurait droit de me demander aussi bien qu'à l'Arioste où je prends tant de coyonneries. Tous ces travestissements de livres et de mon Virgile tout le premier ne sont pas autre chose que des coyonneries et c'est un mauvais augure pour ces compilateurs de mots de gueule, tant ceux qui se sont jetés sur Virgile et sur moi comme sur un pauvre chien qui ronge un os, que les autres qui s'adonnent à ce genre d'écrire-là comme au plus aisé, c'est, dis-je un très-mauvais augure pour ces très-brûlables burlesques que cette année qui en a été fertile et peut-être autant incommodée que de hannetons, ne l'a pas été en blé. Peut-être que . . . la punition du premier mauvais plaisant qui sera atteint et convaincu d'être burlesque relaps et comme tel condamné à travailler le reste de sa vie pour le Pont-Neuf, dissipera le fâcheux orage de burlesque qui menace l'Empire d'Apollon. Pour moi je suis tout prêt d'abjurer un style qui a gâté tout le monde et sans le commandement exprès d'une personne de condition, qui a toute sorte de pouvoir sur moi, je laisserais le Virgile à ceux qui en ont tant d'envie“ [1]). Nichtsdestoweniger kehrt 1650 derselbe Sturm zurück. Scarron schweigt. Aber Brébeuf veröffentlicht sein VII. Buch, Barciet unter dem Titel La Guerre d'Aenée en Italie sein VIII. Buch der Aeneis, Dassoucy seinen Ovide en belle humeur, Picou seine burleske Odyssee, Nougier seine Œuvres burlesques mit Travestien von Ovids Heroiden und den ersten 4 Gesängen der Odyssee. Anonym erscheinen ein Arioste Travesti und die Hérototechnie ou l'Art d'aimer d'Ovide par le sieur D.L.M.B. In den folgenden zwei Jahren lässt die Produktion etwas nach, ist aber immerhin noch stattlich genug. 1651 bringt Scarrons VI. Buch der Aeneis, Richers II. und III. Buch des Ovide Bouffon, du Teils la Nopce burlesque, 1652 Scarrons VII. Buch und eine languedokische Travestie des IV. Buchs der Aeneis, Bergoings l'Eneido revestit de naous et habillat à la burlesco, Petit-Jehans Virgile

1) In der Widmung des V. Buchs an Herrn Deslandes-Payen. In V. Fournels Ausgabe des Virgile Travesty. Paris, Garnier s. d. p. 188f.

Goguenard (XII. Buch der Aeneis) und das IV. Buch von Richers Ovid. Die Ermüdung und der Widerstand werden jetzt schon allgemeiner. Die Fronde geht ihrem Ende zu, ruhigere Verhältnisse kehren ins Land. Die Erhitzung und Überspannung der Gemüter legt sich und mit dem Eintritt einer normalen allgemeinen Temperatur besinnt sich auch der litterarische Geschmack der Pariser Welt wieder auf sich selbst. Pellisson konstatiert in der oben erwähnten Schilderung, die gerade 1652 niedergeschrieben ist, schon die allmähliche Genesung von der Modekrankheit; er spricht von der „fureur du burlesque dont à la fin nous commençons à guérir". Um dieselbe Zeit ruft Balzac sein warnendes 'videant consules', nennt die Burleske „une manière basse et grossière", hebt hervor: „on peut se travestir et se barbouiller au carnaval, mais le carnaval ne doit pas durer toute l'année," und fordert den gelehrten Jesuiten Vavasseur auf, mit seiner Feder gegen diese Entartung der Poesie ins Feld zu ziehen[1]). 1653 erscheinen neben Dassoucys Ravissement de Proserpine nur noch eine anonyme Travestie der Horazischen Oden, Nougiers Herculéide und die Murs de Troye (I. Gesang) der Brüder Perrault. Ihnen schliesst sich der Hippocrate Dépaysé von 1654 an. Als 2 Jahre später Brébeuf seine Lukan-Travestie drucken liess, sah er sich veranlasst, in die Vorrede gewissermassen eine Entschuldigung einzuflechten, dass er mit seinem Werk zu einer Zeit hervortrete, wo „tout ce qui tient du burlesque, a perdu la meilleure partie de son agrément en perdant celui de la nouveauté". Scarron betritt noch einmal burlesken Boden mit der kurzen Hero und Leander-Ballade (1656). Aus demselben Jahr stammt die burleske École de Salerne, aus dem folgenden Colletets Juvénal Travesty und eine anonyme Iliade. Verspätete Nachzügler schleppen sich bis Ende der 60er Jahre und noch länger fort. Es sind fast ausschliesslich Ovidtravestien, die anonyme Art d'aimer avec les remèdes d'amour von 1662, die den Metamorphosen entlehnten Playdoyers d'Aiax et d'Ulysse pour les Armes d'Achille eines Chevalier de Lontaud von 1665 und Dufours Remèdes contre l'Amour von 1666[2]), an die sich noch die

1) Balzac, du stile burl. Diss. XXIX. Au Rév. P. Vavasseur, Théol. d. l. Comp. de Jésus. In Œuvres de B. Paris 1665, p. 685 ff.

2) cfr. zu dieser Liste: Barbier, Additions à la Notice de Heyne, de Virgilii editionibus in der Virgilausgabe von Heyne-Lemaire. Paris 1882. VII. Bd. p. 572 ff. — P. B. in der Einleitung zum Abdruck der Virgiltravestie der Brüder Perrault in Revue d'histoire litt. de la France. t. VIIIe p. 110 ff. — Notitia literaria de Ovidio in der Ovidausgabe von Lemaire, Paris 1824. Bd. VIII p. 517 ff. — Ferner Brunet, Manuel du Libraire, Artikel Ovid, Virgil etc. — Vaperau, Dictionn. des littér. — Fournel in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Virgile Travesty von Scarron. Paris (Garnier) p. XIII ff. u. Harmand, Essai sur la vie et les œuvres de Georges de Brébeuf, Paris, Thèse. 1897.

Neuauflagen von früheren Werken von Scarron, Dassoucy, Richer u. a. anschliessen. Aber der eigentliche Sturm hat sich längst ausgetobt. Schon Vavasseurs endlich nach jahrelanger Kompilation 1658 zustande gekommene, schwerfällige Streitschrift „De ludicra dictione“ [1]), die dartun will, dass der burleske Stil zu verwerfen sei, weil ihn die Alten nie verwendet haben, und die sich übrigens auf eine pedantische Untersuchung der griechischen und römischen Dichter beschränkt, ohne die zeitgenössische Burleske in ihren einzelnen Vertretern zu kritisieren und anzugreifen, diese plumpe Dissertation kam viel zu spät. Und Boileaus allgemein bekanntes Verdikt im I. Gesang seiner Art Poétique

Au mépris du bon sens le burlesque effronté
trompa les yeux d'abord, plut par sa nouveauté:
On ne vit plus en vers que pointes triviales.
Le Parnasse parla le langage des halles.
La licence à rimer alors n'eut plus de frein.
Apollon travesti devint un Tabarin.
Cette contagion infecta les provinces,
du clerc et du bourgeois passa jusques aux princes,
le plus mauvais plaisant eut ses approbateurs
et jusqu'à Dassoucy tout trouva des lecteurs.
Mais de ce style enfin la cour desabusée
dédaigna de ces vers l'extravagance aisée,
distingua le naïf du plat et du bouffon
et laissa la province admirer le Typhon,

hat nur den Sinn einer Grabrede. Wie ein Strohfeuer, das ebenso schnell verlischt als es aufflammt, war die Burlescomanie verschwunden. Wenn später noch da und dort burleske Dichtungen auftauchen, wie Molières Amphitryon oder Marivaux' Travestie der Ilias, so sind das

---

Appendice Bibliogr. — Der genaue Titel der einzelnen Werke, sowie alle näheren bibliographischen Angaben werden weiter unten, bei der Erwähnung derselben gegeben.

1) Franc. Vavassoris S. J. de ludicra dictione liber in quo tota iocandi ratio ex veterum scriptis aestimatur. Lutetiae Par. 1658. Interessant ist es zu konstatieren, dass Scarron selbst sich ausdrücklich mit Vavasseurs Verurteilung einverstanden erklärte. Er schreibt in einem Brief an den Très-Révérend Père XXX: „Vous m'avez appris que le P. Vavasseur avait écrit contre le stile burlesque. Il a bien fait et je porte envie à un si beau dessein . . . Si j'avais à écrire contre quelque incommodité du genre humain, ce serait contre les vers burlesques . . . Après les mauvaises haleines et les mauvais plaisants, je ne connais point de plus grande incommodité que les vers burl. et puisque je suis cause en quelque façon du grand débordement qui s'en est fait, le P. Vavasseur n'aurait peut-être pas mal fait de s'en prendre à moi . . .“ Correspondance in Œuvres de Sc. Amsterdam 1737. t. Ier p. 151f.

vereinzelte Erscheinungen, die nur beweisen, wie stark in uns allen der Hang zur Persiflage lebt und wie verlockend es für geistreiche und paradox veranlagte Schriftsteller ist, einmal in mutwilliger Laune zu verleugnen, was sie sonst anbeten. Nimmermehr aber wird solche Spiegelfechterei den Umfang und die Bedeutung eines nationalen Genres zurückerobern. Rasch kehrt nach dieser „débauche du burlesque", wie ein Kritiker es nennt[1]), der ästhetische Geschmack wieder zu den ebenen Bahnen einer gesunden Komik, eines natürlichen Humors zurück. Schon stehen Molière und Lafontaine vor der Türe.

Nach dieser gedrängten Übersicht über die burleske Modedichtung, sollen im folgenden ihre einzelnen Produkte, soweit sie Wesentliches zu ihrer Charakteristik beibringen, näher untersucht werden.

§ 1.

Scarron und die Virgiltravestien.

Scarron, der typische Vertreter der Burleske — sein Leben — seine Krankheit — sein Charakter — Reflexe des burlesken Geistes in seinem ganzen Werk — der Typhon, die Relation Véritable, der Virgile Travesty, Hero u. Leander — Furetières Travestie des IV. Buchs — die provenzalische Travestie — l'Enfer burlesque — Barciet — die Travestie des VI. Buchs der Brüder Perrault — Dufresnoy — Virgile Goguenard — Brébeufs VII. Buch. —

Die burleske Vogue bleibt an den Namen Scarrons geknüpft. Er ist, wenn nicht ihr Schöpfer, doch ihr verantwortlicher Träger, der Mann, der die hier und dort sich regenden Ansätze gesammelt, sie von tendenziösem Beiwerk befreit und die vorwärts drängende Bewegung an ihr Ziel geleitet hat. Alle anderen — mögen sie nun etwa wie Brébeuf sich als dilettierende Amateure gebärden, die bei der burlesken Muse Erholung von ernsteren Arbeiten suchen, oder komische Schriftsteller von Beruf sein, die sich auf die burleske Poesie stürzen, weil sie momentan den gangbarsten Buchhändlerartikel bildet — sie sind alle, auch Dassoucy nicht ausgenommen, nur Mitläufer, die sich einer herrschenden Mode unterwerfen, die ihre Glieder in ein fertig genähtes Gewand zwängen, das ihnen häufig schlecht genug sitzt. Vergebens versucht man ihre Burleske aus ihrer Denkart, ihrem Wesen heraus zu erklären; sie entspringt in erster Linie der Nachahmung. Bei Scarron ist das anders; ihm hat nicht bloss eine feine Witterung für den Geschmack des Publikums die Bahnen des Typhon und der Virgiltravestie gewiesen; die seltsame Anschauung von Leben und Welt, die sich in solchen Gedichten spiegelt, ist bei ihm nichts künstliches,

1) Morillot, Scarron p. 161.

nichts angelerntes; er sieht so [1]). Wie man Voiture einmal die „vivante incarnation de la Préciosité“ genannt hat [2]), darf man Scarron als den fleischgewordenen Geist der Burleske bezeichnen. Und darum ist er bei weitem der interessanteste aus der Schar dieser Poeten.

Scarrons Schicksale (1610—1660) [3]) sind zu bekannt, als dass es nötig wäre, eingehend bei ihnen zu verweilen. Dankt er es doch nicht zum geringsten Teil ihrer Absonderlichkeit, wenn er heute noch unvergessen ist. Nur ihre bedeutendsten Peripetien müssen wir uns ins Gedächtnis zurückrufen, soweit sie auf die Ausbildung oder, besser gesagt, Verkrümmung seines dichterischen Talents Einfluss geübt haben können. Und da denken wir zuerst an seine verbitterte Kindheit im Elternhaus zwischen einem ausgemachten Sonderling von Vater und einer bösen zänkischen Stiefmutter, an die lustigen Jugendjahre, da der elegante Abbé ein „très-mauvais petit vilain“ war, wie er später selbst in drolliger Reue bekennt [4]), da er seinen scharfen Witz und seine gesellschaftlichen Vorzüge in den Salons von Paris und Mans glänzen liess, sorglos in den Vergnügungen aufgehend, bis eine grausame Wendung ihn im Alter von 30 Jahren aufs Leidenslager warf und ihn für immer zum lahmen Krüppel machte [5]). Trotz seiner verzweifelten Versuche, Heilung zu finden, greift die Krankheit unaufhalt-

1) Schon Marmontel hat das in seiner Studie über die Burleske deutlich ausgesprochen: „Scarron, sagt er, était né ce qu'il est dans son Virgile.“ Œuvres compl. Paris 1818 t. XIIe. Éléments de littér. Article Burlesque.

2) Brunetière, Manuel de l'hist. de la litt. frçse. Paris 1898, p. 110.

3) Über Sc.s Leben u. Werke, soweit sie uns hier beschäftigen, cfr. besonders die eingehende und gründliche These Morillots, Sc. et le genre burl. Paris 1888. An sonstiger Literatur ist zu nennen: [Bruzen de la Martinière], Histoire de Mr. Sc. et de ses ouvrages und von demselben: Discours sur le style burl. en général et sur celui de Mr. Sc. en particulier. In t. Ier der Œuvres de Sc. Nouv. éd. Amsterdam, Wetstein u. Smith, 1737. (Nach dieser Ausgabe zitieren wir; nur der Besprechung der Virgiltravestie wurde Fournels Neudruck zugrunde gelegt). — Marmontel l. c. — Th. Gautier, Les Grotesques. Paris 1853, p. 335 ff. — Géruzez, Essais de litt. fr. 2e sèrie 3e éd. 1863. p. 84 ff. — Die Studie der Frau Guizot in Guizot, Corneille et son temps. P. 1880, p. 407 ff. — Fournel in der Einleitung zum Neudruck der Virgiltravestie. Auf zeitgenössische Quellen wird von Fall zu Fall hingewiesen werden.

4) Ép. à la Reine. Œuvres t. VIIIe p. 148 ff.

5) Wie das Leiden entstanden ist, ob nur als Folge eines übermütigen Faschingsulkes oder ob sie ihren Ursprung doch in einer Geschlechtskrankheit hatte, wie die Angriffe verschiedener Zeitgenossen, besonders Cyranos u. Gilles Boileaus (cfr. das in Sc.s Œuvres t. Ier p. 175 f. abgedruckte Epigramm) insinuieren, scheint trotz Morillots Entscheidung nicht ganz aufgeklärt. cfr. Morillot l. c. p. 23 ff. Die Krankheit war schon zweimal 1635 u. 1638 aufgetreten, aber immer wieder gewichen. Erst von 1640 ab fesselte sie den Unglücklichen ständig an seinen Sessel.

sam um sich; sein Körper schrumpft allmählich zu der Jammergestalt zusammen, von der er selbst ein sprechendes Porträt entworfen[1]): „Mes jambes et mes cuisses ont fait premièrement un angle obtus et puis un angle égal et enfin un aigu. Mes cuisses et mon corps en font un autre et ma tête se penchant sur mon estomac, je ne ressemble pas mal à un Z. J'ai les bras raccourcis aussi bien que les jambes et les doigts aussi bien que les bras. Enfin je suis un raccourci de la misère humaine". Zu den physischen Qualen gesellen sich pekuniäre Sorgen. Der Tod seines Vaters (1642) verwickelt ihn in einen Prozess um die Erbschaft gegen die Kinder aus zweiter Ehe, der sich 9 lange Jahre hinzieht. Was er mit der Feder verdient, die Revenuen seines Marquisat de Quinet, wie er es scherzend nach seinem Verleger nennt, reichen kaum hin, die Ausgaben für sein Haus zu bestreiten. Zähe und raffinierte Angriffe auf die Börse der Grossen müssen sein Budget ein wenig auszugleichen helfen. Die Unruhen der Fronde stürzen ihn in neue Verlegenheit; er verliert durch seine unvorsichtige, oppositionelle Haltung die Pension, die er nach vielem Betteln von der Königin-Mutter erlangt hatte. Immer mehr verdüstert sich sein Leben: da tritt 1652 das grosse, überraschende Ereignis ein: er heiratet die junge und anmutige Françoise d'Aubigné, die Enkelin des Dichters der Tragiques, die spätere Geliebte und Gemahlin des Sonnenkönigs. An ihrer Seite siecht er nun, in stetem Kampf gegen seine Leiden, weiter, bis ihn 1660 der Tod von allen Übeln genesen lässt.

Scarrons literarische Tätigkeit fällt fast ausschliesslich in die letzten 20 Jahre seines Lebens. Sie ist auffallend vielseitig und fruchtbar, selbst wenn man sich vor Augen hält, mit welcher Leichtigkeit und Nachlässigkeit der kranke Dichter produzierte. Seine ersten Versuche stammen wohl noch aus der Zeit, wo er, im Vollbesitz seiner Gesundheit, den Damen seiner Bekanntschaft die Cour in galanten Versen schnitt. Später, als ihn die Lähmung zu einer schmerzensreichen Musse nötigte, zerstreute ihn das Dichten, es half ihm über die einsamen Tage des Leidens hinweg, über die langen Nächte, wo er schlaflos vom nahen Kirchturm ein Stunde nach der andern schlagen hörte. Er gewöhnte sich daran auf dem Papier mit den Freunden und Freundinnen zu plaudern, deren fröhlichem Treiben er aus der Ferne als armer Platoniker wider Willen zuschauen musste. Aber erst der Typhon (1644) hebt ihn aus der schier unübersehbaren Reihe der mehr oder weniger talentierten Dilettanten heraus, die damals, weil es zum guten Ton, zum Begriff des „honnête homme" gehörte, tant pis que mal ihr Verslein reimten und macht ihn mit einem Schlag zum gefeierten Autor. Geschickt versteht er es nun, den Geschmack der

1) Au lecteur qui ne m'a jamais vu. Œuvres t. Ier p. 18ff.

Leser zu erraten und in seinem Wind zu segeln. Er ahnt die Chancen der spanischen Komödie und beeilt sich, die Lustspieldichter von jenseits der Pyrenäen auszuplündern: 1645 erringt er seinen ersten Bühnenerfolg mit dem Jodelet ou le Maître-Valet, dem er 1646 im Jodelet Souffleté und im Abrégé de Comédie ridicule de Matamore zwei weitere Treffer folgen lässt. 1649 wird sein Héritier Ridicule, 1651 eine Umarbeitung des Jodelet Souffleté unter dem Titel Jodelet Duelliste gespielt. Das Jahr 1652 endlich bringt den Don Japhet d'Arménie, seine bekannteste und vielleicht auch beste Posse, die sich eines Beifalls erfreut, wie er den späteren Stücken (Écolier de Salamanque etc.) nicht mehr zuteil wird. Inzwischen hat seine erste 1643 herausgegebene Sammlung „burlesker" Verse verschiedene neue Folgen erhalten, eine von 1644, eine andere von 1647 und eine letzte von 1650, die alle das Publikum mit der so beliebten Miniaturpoesie der komischen Oden, Stanzen, Madrigale, Epigramme etc. bewirten. 1648, kurz vor Ausbruch der Fronde erklimmt er mit der Veröffentlichung der Virgiltravestie den Gipfel der literarischen Berühmtheit, 3 Jahre nachher mit der Mazarinade den Gipfel der Popularität. Ebenfalls 1651 erscheint der I. Teil seines bedeutendsten Werkes, des Roman comique, dessen II. Teil erst 1657 nachfolgt, nachdem die Zwischenzeit einen Band Novellen (1655) und eine neue, letzte Burleske, die Hero und Leander-Ballade (1656) gebracht hat.

Was diesem Werk seine eigenartige Physiognomie verleiht, ist die Ausgelassenheit, die darin von einem Ende zum andern unermüdlich tollt, die Lustigkeit, die mit dem traurigen Schicksal des Autors in schreiendem Widerspruch steht. Kein Wunder, wenn man beim Versuch, dieses anscheinend unerklärliche Rätsel zu lösen, auf ganz irrige Auslegungen geraten ist, wenn man in Scarrons Komik einen Beweis von seltner stoischer Standhaftigkeit gesehen und ihn sich als Philosophen vorgestellt hat, der mitten unter Qualen seinen Gleichmut bewahrt und heiter scherzt, wie Balzac, der ihn mit Hiob und Prometheus vergleicht und ihn als König der Stoiker preist:

Post tot saecla igitur tandem, Gens Stoica, Regem
cerne tuum: fasces tenero submittite vati![1])

Der Kritik hält eine solche Auffassung nicht Stand. Scarron hat nichts von der über alle Wechselfälle erhabenen Ataraxie Zenos; er posiert auch gar nicht dafür, sondern erklärt selbst:

Tel d'un Sénèque affecte la grimace,
qui ferait bien le Scarron en ma place[2]).

1) Lettre de Mr. Balzac à Mr. Costar sur les œuvres de Mr. Scarron. Abgedruckt in Sc.s Œuvres. t. Ier p. 167 ff. Auch Bruzen de la Martinière nennt ihn in seinem Discours sur le style burl. stoischer als die Stoiker. ibid. p. 124 f.

2) Ie Épître à Pellisson. t. VIIIe p. 104 f.

Er ist ein Kind, das völlig in der Stunde aufgeht, jetzt hilflos jammernd in Tränen ausbricht, um sofort wieder zu lachen, wenn die Schmerzen schwinden[1]). Er steht nicht über seinen Plagen. Was ihn aufrecht erhält, ist sein seichter Optimismus. Er kann nicht glauben, dass das Schicksal unerbittlich sei. Selbst als alle Bemühungen, durch Badereisen, Kuren der verschiedensten Art, die Gesundheit wieder zu erlangen, fehlgeschlagen waren, hoffte er im Stillen doch noch auf eine Besserung quand même. Nie, bis zu seinem Tode nicht, hat er ganz an seinem Zustand verzweifelt. Wenn er nun so staunenswert gute Miene zum bösen Spiel macht, so geschieht es nur, um seine Leiden zu vergessen; er will sie sich durch die Spässe gleichsam wegdisputieren. Der Witz wird ihm zum Betäubungsmittel genau, wie das Opium, zu dem er seine Zuflucht nehmen muss, wenn er ein paar Stunden schlafen will.

Die Versuchung, die Krankheit allein für Scarrons Burleske verantwortlich zu machen, ist gross. Schon Zeitgenossen sind ihr verfallen. So widmete Claude Perrault sein Gedicht Les Murs de Troye ou l'origine du Burlesque mit scherzhaften Worten der „jatte de Mr. Scarron". Er sagt u. a.: „je ne pouvais pas mieux adresser l'Origine du Burlesque qu'à celle qui en est la source . . . en effet, madame, c'est vous qui avez inspiré à Mr. Scarron ce qu'il a fait de plus admirable"[2]). Von den modernen Kritikern drückt denselben Gedanken am bestimmtesten Géruzez aus, wenn er von den Folgen der Lähmung spricht. „C'est de ce jeu cruel et bizarre de la nature qu'est né en France la poésie burlesque"[3]). Das ist sicher zuviel behauptet, wenn auch die tiefen Spuren, die die Krankheit in Scarrons Denken und Empfinden gelassen hat, nicht zu verkennen sind. Scarron besass von Haus aus einen ausgeprägten Hang zum Widerspruch und zur Spottsucht, den wohl schon die Verhältnisse in seinem Vaterhaus genährt hatten. Er neigte von vorneherein zur Skepsis und seine Beobachtungsgabe, sein scharfer Blick für das Lächerliche, der ihn selbst am grössten und reinsten den störenden Makel erspähen liess, mochten ihn im Misstrauen gegen alles Pathos, ob es ihm im Leben oder in der Kunst entgegentrat, noch bestärken und ihn schliesslich unfähig machen, Ideale zu begreifen und sich für sie zu begeistern. Die traurige Wendung seines Lebens drängt ihn nun vollends in diese negierende Geistesrichtung. Das Unglück, das aus einer reicher veranlagten Natur einen der grossen Verkündiger pessimistischer Weltanschauung, einen von

1) cfr. Morillot l. c. p. 37f. u. 59f.

2) Paris, Chamhoudry 1653. Scarron einen cul-de-jatte zu nennen ist natürlich falsch. Er selbst hat es aber im Spass getan und so begegnet man dieser Bezeichnung sehr häufig.

3) Essais de litt. frçse. 2e série 1853. p. 87.

den Dichtern geformt hätte, in deren Wehschrei der Wehschrei der ganzen Menschheit mitbraust, bringt in ihm nur das kritisch-ironische Organ zur extremen Entwicklung auf Kosten von Herz und Gemüt, die verkümmern und absterben. Scarron sieht sich selbst als ein Häufchen Elend und macht sich fieberhaft daran, überall Mängel zu entdecken[1]). Wo er keine entdecken kann, erfindet er sie. Er bereitet sich die billige Genugtuung, alles, was schöner und besser ist als er, herunterzureissen. Er ist da die rechte Verkörperung des Burlesken, das dem gefallenen Erhabenen höhnisch lachend zuruft: „Du bist nicht besser als ich!“[2]) Die Genüsse, die er selbst entbehren muss, sich im aktiven Leben hervorzutun, den Mitmenschen durch kühne Taten zu imponieren, sich an gesellschaftlichen Erfolgen zu berauschen, von Frauen geliebt zu werden, all das entstellt er durch seinen Hohn, um sich vorzulügen, dass er nichts entbehrt, dass es die Sehnsucht gar nicht wert ist. So trägt seine burleske Dichtung häufig den Stempel einer persönlichen Rache. Besonders die gehässige Note, die, wenn auch oft nur leise, wie instinktiv in seiner Verspottung des Heldentums schwingt, scheint dem bitteren Bewusstsein der eigenen Ohnmacht zu entspringen. Und nun begreift man auch, warum sein Lachen meistens so schrill, falsch und gezwungen klingt. „Il ne rit pas à pleine gorge, il ricane plutôt“, sagt Morillot (l. c. p. 169) und fügt treffend hinzu, dass man bei seinen Lachanfällen unwillkürlich an Hustenanfälle denkt. So ähnlich stellt man sich das Lachen vor, das gewisse Torturen der mittelalterlichen Justiz den armen Sündern abgerungen haben. Es fehlt der echte, befreiende, vom Herzen quellende Humor, der einen gesunden Sinn in einem gesunden Körper voraussetzt. Bei Scarron tritt an seine Stelle eine nervöse Laune, die sich um jeden Preis fröhlich gebärden und die ernstesten Dinge lächerlich machen will[3]).

1) Wie Géruzez l. c. sagt: „Le spirituel malade essaya de défigurer le monde à son image.“

2) cfr. Schneegans, Geschichte der grotesken Satire. Strassburg 1894. p. 25.

3) Leicht möglich, dass auch der übermässige Opiumgenuss, zu dem ihn seine Schmerzen zwangen, seine Komik beeinflusst hat, dass sich aus seinen Folgen zum Teil die Monotonie seines Witzelns, die Starrheit seiner grinsenden Grimasse erklären lassen. Scarron schreibt ja schon 1646, also im Beginn seiner dichterischen Laufbahn, an seinen Freund Maynard, dass er beinahe auf das Verseschmieden hätte verzichten müssen:

tant l'opium m'a hébété
dont j'use l'hiver et l'été.

Œuvres t. VIIIe p. 192. Und das Jahr darauf sagt er in der Épître dédicatoire à très-honnête et très-divertissante chienne dame Guillemette, petite levrette de ma sœur, indem er auf seinen Prozess und seine Schmerzen anspielt: „Cela suffit sans être amoureux, pour ne pouvoir dormir, sans manger presqu'autant d'opium que d'autre viande.“ In Œuvres t. Ier, p. 30.

Einen günstigen Nährboden für Scarrons natürliche Anlagen bot ferner auch seine Umgebung, der Kreis von Bekannten, die sein Krankenzimmer regelmässig besuchten[1]). Wenn Guizot behauptet, dass er in die gute Gesellschaft kam, weil ihm sein Leiden die schlechte verschloss[2]), so ist das nur mit Vorsicht aufzunehmen. Schon der gesunde Scarron hatte seine Zeit klug zwischen beiden geteilt; er verkehrte ebenso eifrig in den vornehmen Salons, als bei Marion Delorme und in anrüchigen Orten. Und als ihm die Lähmung unmöglich machte, seinen lustigen Freunden, den goinfres und rouge-trognes in ihre Kneipen zu folgen, kamen sie zu ihm, so dass seine Stube mehr als einmal der Schauplatz ausgelassener Trinkgelage wurde[3]). Er verliess auch selbst noch seine Wohnung, um sich in Gesellschaft tragen zu lassen, z. B. zu Ninon de l'Enclos, wo er die blendendsten Vertreter des philosophischen und moralischen Libertintums antreffen konnte[4]). Und was später, nach seiner Verheiratung, seinen Salon charakterisierte, das war gerade die Vereinigung der guten und der sogenannten 'schlechten' Gesellschaft, die sich bei ihm, wie auf neutralem Boden, Rendez-vous gab. Grands Seigneurs, hochadelige Damen, die Ninon, Preziöse, Libertins, Staatsmänner, Künstler und Philosophen gingen hier nebeneinander ein und aus[5]). Sein Haus wurde zu einem der Mittelpunkte der eleganten und frivolen Welt, die das Marais-Viertel bevölkerte. Man kam, um sich am boshaften Witz des kleinen Krüppels, an seinem causeur-Talent zu weiden, sich ein Bruchstück seiner neuesten Dichtung vorlesen zu lassen, man klatschte seinen Ausfällen Beifall. Ein Funke entzündete sich am andern und in lebhaftem, prickelndem Austausch flogen lose Scherzworte, derbe Witze und scharfgeschliffene Epigramme hin und wieder. Wie wir aus Scarrons eigenem Munde wissen, war der Ton jener Zusammenkünfte keineswegs ein zimperlicher, sondern hielt sich ungefähr auf dem Niveau desjenigen, den die burleske Poesie im allgemeinen anschlägt[6]). Das Gespräch war ein Raketenfeuer jener

1) Wir sprechen hier nur von seinem Milieu im engeren Sinn. Der Einfluss der Gesellschaft der Régence überhaupt muss in einem späteren Kapitel: 'Über die burleske Modedichtung im Rahmen der zeitgenössischen Literatur und Kultur' (Kap. IV) verfolgt werden.

2) De l'état de la poésie en France avant Corneille. In Corneille et son temps. P. 1880. p. 82f.

3) cfr. Morrillot l. c. p. 85f.

4) Scarrons Korrespondenz in Œuvres t. Ier, p. 50.

5) cfr. Morillot l. c. p. 86ff. und Perrens, Les Libertins en France. 1899. p. 288ff.

6) So schreibt er am 12. Juni 1660 an den Comte von Vivonne: „La mienne [sc. maison] est toujours celle de France où l'on dit le plus de coyonneries." (Œuvres t. Ier, p. 80. Und in seinem Sonett gegen Mazarin (Œuvres t. VIIIe p. 416) sagt er:

'coyonneries', aus denen sich der Typhon und die Virgiltravestie zusammensetzen, gerade geeignet, Scarrons Spottsucht anzuregen, in ihm die rechte Stimmung zu wecken, so dass er nachher, wenn es um ihn still geworden war und er sich an die Arbeit machte, nicht viel mehr zu tun hatte, als die Improvisationen des Geplauders weiterzuspinnen und in Verse zu bringen. Eine ähnliche Schule, wie sie die subtilen und spitzfindigen Konversationen des Hotels de Rambouillet für Voiture und die preziösen Dichter bedeuteten, genoss Scarron in seinem „hôtel de l'impecuniosité".

So wirken verschiedene Momente zusammen, um aus ihm den burlesken Poeten par excellence zu machen. Die burleske Denkart, dieses frivole, prinzipielle Frondieren gegen alles, was den Menschen erhaben und ehrfurchtsgebietend dünkt, wird ihm zur zweiten Natur. Sie geht ihm so in Fleisch und Blut über, dass man ihren Reflexen auch in den nichtburlesken Teilen seines Werkes auf Schritt und Tritt begegnet. Allenthalben ist der innere Zusammenhang leicht erkennbar und man braucht gar nicht tief zu graben, um die unterirdischen Kanäle blosszulegen, die vom Typhon zu den Gedichten oder zum Jodelet, vom Virgile Travesty zum Don Japhet d'Arménie oder zur Mazarinade leiten.

Am reinsten von burlesken Elementen sind die spanischen Mustern nachgeahmten Novellen, in denen Scarron die Rolle des objektiven Berichterstatters bewahrt und der Roman Comique, der in seinem trivialen, aber der Wirklichkeit treu abgelauschten und von frischem Humor belebten Naturalismus als das beste gelten kann, was unser Autor je geschrieben hat. Die hämische Kritik der Ideale, romantischer Gefühlsüberschwänglichkeit und romantischer Heldengebärden hängt sich hier durchwegs das Mäntelchen literarischer Satire um. Scarron macht sich über sie lustig, indem er den Ton zeitgenössischer Dichtungen parodiert. Den Sack schlägt er, aber den Esel meint er. Die berühmte Gestalt des Ragotin, dieses ebenso eitlen wie hässlichen Provinzadvokaten, den künstlerischer Ehrgeiz und verliebte Gelüste aus einer blamablen Lage in die andere hetzen, gemahnt lebhaft an die traurigen Heroen der burlesken Epen. Es fehlt ihm nur das imposante Relief, der Glanz eines grossen Namens, eines legendären Rufs, um seinen Abenteuern vollends burlesken Anstrich zu geben. Er steht zu Scarrons Typhon, Aeneas, den Göttern etc. in einem ähnlichen Verhältnis wie Jodelet.

Après que d'un style bouffon
. . . . . .
j'eus bâti mon pauvre Typhon
de cent mille coyonneries.

Ähnlich in der Widmung des V. Buchs der Virgiltravestie (éd. Fournel, p. 188): „on aurait droit de me demander . . . où je prends tant de coyonneries."

Dieser Jodelet, der Bediententypus, den Scarron nach dem Vorbild des spanischen 'criado' geschaffen, aber mit vielen originellen Zutaten ausgestattet hat, ist ganz von burleskem Geist durchtränkt. Aber bei ihm, dem Lakaien, fällt die niedrige Gesinnung nicht sonderlich auf. Man hat in ihm nie, wie im Stammvater der römischen Nation, hervorragende Eigenschaften, Seelenadel und Tapferkeit vermutet. Der Widerspruch zwischen unserer hochgespannten Erwartung und unserer jähen Enttäuschung bleibt also aus: die Figur ist komisch, nicht burlesk, sie interessiert uns nur, weil sie eine indirekte Verhöhnung des Ideals bedeutet und ein neues Zeugnis liefert für den Hass, mit dem der kranke Dichter es verfolgte. Prahlerisch und erbärmlich, feige, frech und hündisch kriechend, erfüllt von banalmaterialistischer Lebensweisheit, die als höchstes Gut über alles die Behaglichkeit des Daseins setzt, erscheint Jodelet, wie Martinenche sagt[1]): „comme l'inévitable revanche de l'égoïsme sur la générosité, des plus vulgaires intérêts sur les plus extraordinaires héroïsmes." Scarron greift hier das Heldentum nicht in einem bestimmten Vertreter an, er hält ihm das entgegengesetzte Ideal vor: „la bête humaine dans sa naturelle grossièreté"[2]). Die ganze Philosophie der Burleske, wenn man so sagen darf, ist in Jodelets bekanntem Monolog (Akt IV, 2) enthalten[3]). In diesen Stanzen ist das Programm dargelegt, das Jupiter und Mars, Aeneas, Dido und die anderen Puppen der Travestien verwirklichen.

Que béni soyez-vous, Seigneur,
qui m'avez fait un misérable
qui préfère l'ail à l'honneur . . .
Que ce fut bien fait au destin
de ne faire en moi qu'un faquin
qui jamais de rien ne s'offense . . .
il n'est rien tel qu'être pied-plat.

Soyez nettes, mes dents, l'honneur vous le commande.
Perdre les dents, c'est tout le mal que j'appréhende.

Im Jodelet Soufflet oder, wie er in der späteren Umarbeitung betitelt ist: Jodelet Duelliste[4]), ist der Gegensatz zwischen seiner Feigheit und seinen prahlerischen Allüren besonders scharf herausgearbeitet. Nachdem er von Alphonse, einem anderen Bedienten, eine Ohrfeige in Gegenwart seiner angebeteten Beatrice erhalten hat, geht er mit sich selbst zu Rate (Akt II, 2):

---

1) Martinenche, La comédie espagnole en France de Hardy à Racine. Thèse 1900. p. 377.

2) Martinenche, l. c., ibidem.

3) Jodelet ou le Maître-Valet. Comédie. 1645. In Œuvres t. VIIe, p. 3ff.

4) Comédie. 1646 bezw. 1651. Œuvres t. VIe, p. 285ff.

. . Avait-il la main ouverte on bien close?
Un coup de poing est plus honnête qu'un soufflet.
Je m'en veux éclaircir; quoique simple valet
je suis jaloux d'honneur autant ou plus qu'un autre.

Und dann, als man ihn zwingt, Rache zu nehmen, muntert er sich selbst auf (Akt III, 1 u. 2):

L'honneur, ô Jodelet, est un trésor bien cher! . . .
Téméraire étranger, où te cacheras-tu?
Qui te peut dérober à Jodelet battu?

Aber schnell lenkt er ein und stammelt Ausflüchte, da der Gegner plötzlich erscheint. Und wie er später zitternd zum Duell schleicht, wie er von Alphonse geprügelt wird und höchst zufrieden mit sich selbst, dass er wenigstens auf dem Kampfplatz erschienen ist, das stolze Wort spricht (Akt V, 2):

O qu'il est important d'avoir bien du courage.

Eine würdige Partnerin findet Jodelet in Beatrice, die gleich einer grossen Heroïne ihren Monolog beginnt (Jodelet ou le Maître-Valet, V, 1):

Pleurez, pleurez mes yeux, l'honneur vous le commande[1]),

die (ibidem) bewegt ihren Liebesgram schildert, dass der unbarmherzige Mann über sie lache

aussi fort qu'autrefois Néron
riait alors qu'il brûlait Rome,

und die in pathetische Klagen ausbricht, als Jodelet vor ihren Augen geohrfeigt wird (Jod. Duell. II, 2):

J'ai vu par main d'autrui ta face souffletée,
j'en ai la rage au cœur, j'en ai la larme aux yeux.

Bemerkenswert ist, wie Scarron selbst auf dem Theater seine Person gerne hervordrängt und uns darauf aufmerksam macht, dass er seine Puppen leitet und sprechen lässt, dass sie nur Ausgeburten seiner Phantasie sind. Beatrice beendet ihren Stanzenmonolog also (Maître-Valet Akt V, 1):

Que si quelqu'un de l'assistance
trouve qu'à moi n'appartient stance,
qu'il sache que l'auteur discret
qui sait fort bien que le colloque
est dangereux pour le secret
m'a régalé d'un soliloque.

Und dem Jodelet wird unvermittelt die Erklärung in den Mund gelegt (Jod. Duell., Akt IV, 7):

1) Parodie auf Chimenens Klage in Corneilles Cid, Akt III, 3. Überhaupt finden sich in den Jodelet-Stücken zahlreiche auf zeitgenössische Romane oder Tragödien gemünzte Parodien, cfr. besonders Jodelet ou le Maître-Valet, Akt II, 3. cfr. auch Morillot 275f. und Martinenche l. c. p. 375.

Je pensais, ô noble assistance
vous regaler de quelque stance,
car l'auteur m'en avait promis.
Mais dans notre rôle il n'a mis
que quelques vers faits à la hâte.
Bien souvent le papier il gâte
et ne fait que des vers rampants
au lieu d'en faire des pimpants.

Dieses Unterbrechen der Handlung, dieses planmässige Zerstören jeder Illusion wird namentlich im Virgile-Epos ein wichtiger Bestandteil seiner procédés.

Weit schwächer ist die burleske Dosis in den übrigen dramatischen Werken enthalten, obwohl z. B. das ganze Spiel, das mit Don Japhet d'Arménie[1]), dem grössenwahnsinnigen ehemaligen Hofnarren Karls V. getrieben wird und das die fünf Akte dieser tollen Posse füllt, die lächerlichen Abenteuer, in die ihn seine Umgebung stürzt und nicht zuletzt er selbst, dieser stolze Abkömmling Noahs, der Cousin Karls im 2008. Grad, obwohl dies alles nur ein lustig ersonnener Vorwand scheint, der es Scarron erlaubt, seinen Spott über das Ideal kühner and galanter Ritterlichkeit auszugiessen.

Weitaus am interessantesten und ergiebigsten für den, der die Spuren burlesker Denkart in Scarrons Werk verfolgen will, sind die Gedichte, die er in verschiedenen Sammlungen in die Welt hinausgeschickt hat[2]). Sie sind nicht durchwegs burlesk, wie ihre Titel glauben machen wollen und wie gewöhnlich behauptet wird. Burleske Proben sind sogar spärlich vertreten, direkte Verhöhnungen des Altertums gar nicht, wenn man von der Relation véritable etc. sur la mort de Voiture, der Épître à Mgr. le Chancelier[3]) und einigen, verstreuten, kurzen Scherzen absieht[4]).

---

1) Œuvres t. VIIe. p. 99 ff.

2) In der Ausgabe von 1737 in Bd. VIII vereinigt.

3) Die Relation (1648) wird weiter unten besprochen werden. Die Épître, die sich nicht genau datieren lässt (cfr. Morillot l. c. p. 173), enthält einen burlesken Abriss der römischen Geschichte. Um Séguier zu schmeicheln, verhöhnt Scarron die Helden, die aus Rom hervorgegangen sind (p. 177 ff.)

Romulus qui fut allaité
d'une louve, fut fratricide.
Horace fut sororicide.
Scevola qui se fit manchot
depuis ne passa que pour sot . . .

In dieser Tonart werden nacheinander Brutus, Fabius, Cato, Caesar etc. durchgehechelt.

4) Z. B. die Schmeicheleien, die er in der Élégie IIe à Mademoiselle richtet.

Mehrfach finden sich Vexiergedichte, die in erhabenem, hochtrabendem Ton einsetzen, um unvermittelt in eine triviale oder gemeine Wendung auszuklingen. Doch sind gerade die zwei bekannten und oft zitierten Sonette dieser Gattung als Kopien aus dem Spanischen entlarvt worden [1]). Andere Poesien gehen aus jener leichtsinnigen je-m'enfichisme-Stimmung hervor, die ein Verbindungsglied zwischen bachischer und burlesker Dichtung darstellt. Ähnlich wie die Autoren um Théophile de Viau, Maynard und Saint-Amant, macht sich Scarron über die kampfesmutigen Krieger lustig, die ihr Leben in der Schlacht aufs Spiel setzen und preist dagegen die Vorzüge eines gefahrlosen, trägen und weichlichen Schlemmerlebens. Diese Thersitesphilosophie predigt z. B. die Chanson à boire (p. 396):

Si l'on me voit devant Mardic,
me puisse venir le teigne ou le tic . . .
Un coup de canon
n'est, ma foi, ni beau ni bon.
Il vaut mieux dedans Paris manger perdrix et cailles,
que d'aller aux Pays-Bas
et de n'en revenir pas. . . .
Que d'Anguien comme un lion
du soldat flamand fasse occision,
j'aime mieux, comme un pourceau, me remplir jusqu'à la gorge.

Gleichfalls an Libertins und Bachiker, an die von ihnen oft ausgesprochene Verachtung zärtlicher Gefühle, gemahnt ein Liebeslied wie die Courante (p. 391):

La chienne m'a pris . . .
Son œil . . . m'en a donné droit dans le cœur,
le coup . . . serait suffisant d'assommer un cheval.

Aber wichtiger noch als diese Details ist die Tatsache, dass in den Gedichten der Verfasser sich mit allen seinen Schwächen und Lastern treu spiegelt, dass sie in der ungenierten Naivetät ihres durchaus persönlichen Tones ein äusserst wertvolles Zeugnis für die Kennt-

Er setzt da, wie es schon die Petrarchisten häufig getan, die antike Götterwelt herab, um die Dame wirksamer zu loben. p. 249:

Moins belle que vous est l'Aurore,
et moins la printanière Flore,
moins Venus à l'estomac nu
et moins Diane au front cornu etc.

Isoliert stehen die Révélations da (p. 362), ein ganz unverständliches coq-à-l'âne, wo mythologische Erinnerungen mit sinnlosen Einfällen kunterbunt zusammengewürfelt sind. cfr. Morillot p. 425.

1) cfr. Roy, Ch. Sorel, Thèse, P. 1891, p. 161 u. Lanson, Études sur les rapports entre la litt. frçse et la litt. espagn. etc. in Revue d'hist. litt. d. l. France t. IIIe, p. 327.

nis seines Wesens und damit auch seiner Burleske bilden. Diese Gedichte sind nichts weiter als mit der Feder fixierte Monologe oder Plaudereien, mehr oder weniger gut gereimte Ergüsse, in denen Scarron rückhaltslos ausdrückt, was ihm eben das Herz bewegt. Das Hauptthema ist sein eigenes Ich. Wir sahen schon, wie er selbst in jener literarischen Gattung, die dem Autor die vollkommenste Reserve aufzuerlegen scheint, im Theater, Mittel und Wege findet, um dem Publikum seine Persönlichkeit in Erinnerung zu bringen. Die Gedichte sind überhaupt nur von ihm erfüllt. Hierin offenbart sich deutlich die egoistische Koketterie des Kranken, der die Welt nur mehr vom Hörensagen kennt, dem nur Besuche von Freunden und Verehrern die Berührung mit ihr vermitteln und dem sich in seiner Abgeschlossenheit die Bedeutung seines inneren Lebens, seiner Leiden, Sympathien und Interessen unnatürlich aufbauscht, bis ihm schliesslich jeder Stoff zu einem Umweg wird nach dem wichtigsten Ziel, dem, von sich selbst zu plaudern und seine Anschauungen über alle möglichen Fragen an den Mann zu bringen. Und natürlich spielt sein Siechtum, die Beschreibung seiner Qualen dabei die erste Rolle. Wie er sie literarisch ausschlachtet, das ist für ihn charakteristisch. Seine Eitelkeit ist gross und er verabscheut kein Mittel, um unser Mitleid zu erwecken. Morillot nennt ihn treffend „une sorte de Triboulet de la poésie“ [1]). Wenn er nur angestaunt wird! Unermüdlich ersinnt er barocke Vergleiche, neue pointierte Wendungen, um die Aufmerksamkeit der Mitwelt auf seinen Zustand zu lenken. Selten, dass ihm in den Gedichten oder Briefen eine bittere Klage entschlüpft, dass er mit Wehmut von den Freuden spricht, die ihm versagt sind, dass ihn die Frage quält: Warum bin gerade i c h so schwer heimgesucht?, dass Selbstmordgedanken in ihm auftauchen und er den Tod als Erlöser herbeischnt. Und selbst da zerstört er noch häufig durch einen witzigen oder geschmacklosen Schnörkel den Eindruck [2]). Ein einzigesmal, in den Stances Chrétiennes (p. 304 ff.), findet er reine Töne, die in uns eine Rührung ohne Zwiespalt auslösen. Aber für gewöhnlich ist ihm seine Krankheit nur eine ergiebige Quelle von Scherzen: Er malt sich z. B. wie er dasitzt, „hâve, pâle et défait, les pattes en chapon rôti“, zähneknirschend wie ein Verdammter, während eine Legion von Teufeln in seinen Finger-

1) Morillot l. c. p. 60.

2) cfr. z. B. den Brief an Herrn von Marigny, wo seine sehr düsteren Klagen plötzlich in den Gedanken umschlagen: „Quand je songe que j'étais né assez bien fait pour avoir mérité les respects des Bois-Roberts de mon temps.“ Œuvres t. Ier, p. 83. Bois-Robert war wegen seiner homosexuellen Neigungen bekannt, und man findet in der zeitgenössischen Literatur zahlreiche Anspielungen auf diesen Ruf. cfr. besonders Menagiana t. I, p. 22 ff. und Perrens, Les Libertins en France au XVIIe siècle. P. 1899. p. 132.

spitzen wütet, wie sich sein Rücken mehr und mehr zur Kuppel wölbt, wie er schliesslich nur ein Cirkumflex ist, er legt sich den Titel „malade de la Reine“ bei und versichert ihr, dass keiner ihrer Beamten seinen Beruf mit solchem Amtseifer als er erfülle, er nennt sich ein ganzes Spital, ein fleischloses Knochengerippe, einmal sogar „carcasse immonde“, einen armen Krüppel, „un objet de pitié, un recueil d'accidents.“

Dabei ist aber nicht bloss sein Mitteilungs- und Reklamebedürfnis im Spiele. Er verfolgt auch einen praktischen Zweck. Wie der Bettler unter der Kirchenpforte seinen Beinstumpf entblösst, um von den Vorübergehenden reichere Almosen zu ernten, so exhibiert Scarron seine Qualen. Schamlos, mit schmerzverzerrtem Lächeln weist er sein Gebrechen: faites la charité! Er weiss zu betteln wie ein Kind, einschmeichelnd, weinerlich, erfinderisch, mag es sich nun um einen Freundesbesuch, um ein Buch, ein Hündchen oder, wie es meistens sein Fall ist, um eine Geldsumme handeln. Gerne spielt er dann auf seinen nahen Tod an, der es verhindern wird, dass er seinen Wohltätern lange zur Last falle. Er spricht sogar, um solche Erwägungen noch eindringlicher zu machen, von dem kleinen Sarg, in dem man ihn bald hinaustragen wird.

Es ist schwer, ihn abzuweisen. Er hängt sich an seine Beute und sendet Gedicht um Gedicht ins Haus, bis er sein Ziel erreicht hat. Und dass es nicht klug war, sein Gebettel verächtlich zu ignorieren, musste Mazarin erfahren, dem Scarron seinen Typhon mit einem kriecherischen Lobeshymnus widmete[1]). Als die erwartete Anerkennung und Belohnung ausblieb, beklagte sich der Poet bitter seinen Freunden gegenüber und entlud seinen Zorn in einem scharfen Sonett gegen den „mauvais riche“ [2]). Solche feindselige Äusserungen mögen dem Minister zu Ohren gekommen sein. Jedenfalls schob Scarron auf ihn die Schuld, als ihm 1649 seine Pension gestrichen wurde. Perfid benützte er nun den allgemeinen Unwillen gegen den Italiener, um seine Privatrache zu kühlen und schrieb die Mazarinade[3]), dieses giftige Pamphlet, das von einer seltenen leidenschaftlichen Verve sprüht und das für das Verhältnis Scarrons, wie der Burleske überhaupt, zur Satire ungemein bezeichnend ist. Einmal dem Motiv nach: Er greift

1) z. B. O grand Mazarin, ô grand homme,
riche trésor venu de Rome . . .
Expert en guerre, expert en paix,
Jule plus grand que le grand Jule etc.

2) t. VIIIe p. 416.

3) t. IXe p. III ff. Die öfters umstrittene Frage, ob Scarron wirklich der Verfasser der Mazarinade ist, ist von Morillot endgültig in bejahendem Sinn gelöst worden. cfr. Morillot l. c. p. 221 ff.

den Staatsmann nicht aus politischen Gründen an, weil er in ihm Frankreichs Verderben, den Urheber der inneren Wirren sieht, sondern nur, weil ihm sein Gehalt nicht ausbezahlt worden ist. Richelieu war klüger, ruft er ihm zu, er war freigebig gegen uns Dichter, weil er sich vor unseren Verleumdungen fürchtete. Du aber

pour avoir, dis-je, au vert Pégase
été par trop raquedenase,
n'en as-tu pas bien dans le cul?
Au lieu qu'en donnant quelque écu,
ton immortelle renommée
par l'Europe eût été semée.

Die naive Schamlosigkeit dieses Bekenntnisses kann Staunen erregen. Aber offenbar soll der Minister erfahren, dass ihn nur sein Geiz zur Zielscheibe des Spottes gemacht hat. Diesem eigennützigen Beweggrund entspricht der Ton der Satire. Wie weit sind wir von dem gellenden Sturmläuten Juvenals, von den düsteren Anklagen d'Aubignés entfernt! Scarron freut sich vor allem hämisch, dass er seinen Feind von hinten angreifen und unerkannt bleiben kann.

Tu ne sauras pas qui te tire
par derrière cette satire!

Und nun folgt Hieb auf Hieb im tändelnden Takt des Achtsilbers. Alte schmutzige Gerüchte aus der Vergangenheit des Kardinals werden ausgekramt und ins Licht gesetzt, alle Misserfolge Frankreichs in den letzten Jahren auf seine Rechnung geschrieben. Mählich erhitzt sich der Autor, er spricht sich in ein hassdurchglühtes Rasen hinein, das an ihm überrascht und das auch bald wieder in Gassenjungenstichelleien abflaut. Nachdem er Mazarin prophezeit hat, sein verstümmelter Leichnam werde blutend mit offenen Eingeweiden auf dem Pflaster liegen, unter dem Jubel der Lakaien werde man seinen Phallus auf einer Stange herumtragen, lenkt er ein, wünscht sich bescheiden, er möchte ihm einen Nasenstüber geben und schliesst, indem er ihm den Tod am Galgen androht.

Morillot hat das richtige Wort gefunden, wenn er diese Satire „un acte de chantage littéraire nennt[1]). Man kann sie nicht ernst

1) l. c. p. 231. Ähnlich äussert sich Th. Gautier in seinen Grotesques, p. 372: „C'est du Juvénal moins l'indignation honnête." Freilich darf man nicht vergessen, dass die Abhängigkeit von den Gnadengeschenken der Grossen die Dichter dazu trieb, aus ihrer Feder materiellen Nutzen zu ziehen und sich eventuell mit Schmähgedichten zu rächen. Gesinnungstreue war keine Tugend des XVII. Jahrhunderts und Scarron steht nicht allein. Maynard z. B. deutete Ludwig XIII an:

J'aurai du soin pour ton histoire,
et si tu me donnes du bien,
je te donnerai de la gloire.

nehmen. Sie ist aus gemeiner Rachsucht herausgeboren, ein Sammelsurium der heftigsten Verleumdungen, ohne jede Spur einer ehrlichen Überzeugung. Sie trägt durchaus den Stempel burlesken Geistes. Auch sie ist aus frivolem Höhnen entsprungen, das nur negieren, nicht durch tadeln bessern will.

Alles das zeugt von einem grossen Mangel an Stolz. Das Siechtum und mit ihm verbunden die ewige Geldnot haben in Scarron langsam das Gefühl männlicher Würde ertötet. Er respektiert sich selbst nicht mehr als alles andere, was er in seinen burlesken Werken erniedrigt. Die eigene Person ist ihm als Stoff zu Witzen ebenso willkommen als fremde Grösse, als etwa die Majestät des Olymp. Die Selbstverspottung hängt eng mit der Verspottung der Aussenwelt zusammen und es wäre schwer zu sagen, ob jene aus dieser, oder diese aus jener hervorgegangen ist.

Sobald man sich das vergegenwärtigt, überrascht auch die Geringschätzung nicht mehr, mit der Scarron gerne von seiner Kunst und von sich als Künstler redet, und die auf den ersten Blick als Zeichen übergrosser Bescheidenheit gelten möchte, so z. B., wenn er in der Epistel an Maynard schreibt:

Hélas, je n'ai pour toute muse
qu'une malheureuse camuse
et laquelle pour dix écus,
un vieil cotillon et rien plus
sert à laver les écuelles
d'Apollon et des neuf pucelles.

In der Tat drückt sich aber in solchen verächtlichen Wendungen (er heisst sich auch „petit poète suranné, grand diseur de rien" etc.) weniger die Bescheidenheit aus, die ja immer ein gewisses Mass von Selbstbewusstsein voraussetzt, als vielmehr eine berechnete Demut, die sich absichtlich klein gebärdet, um Widerspruch herauszufordern. Was an ihr echt ist, beweist nur, dass niemand sein Leben lang ungestraft alles, was ihm imponieren will, verspotten und begeifern kann, dass diese Ironie sich einmal gegen ihn selbst kehren, ihm die Freude am eigenen Tun und Schaffen vergällen, dass schliesslich auch er seiner Verneinungssucht zum Opfer fallen muss.

Sehr sympathisch ist das Gesamtbild, das Scarron uns bietet, gewiss nicht, weder in künstlerischer noch in menschlicher Hinsicht. Aber es wäre ungerecht, an ihn einen normalen Masstab anzulegen. Man darf den tragischen Zug, der durch sein Schicksal geht, nicht verkennen

---

Œuvres. 1646. — cfr. auch Sorel im Francion. V. Éd. Garnier 1877. p. 171f. und O. Peters, Die lyr. Gesellschaftsdichtung im Zeitalter Richelieus und Mazarins. Leipz. Diss. 1897. p. 10ff.

und auch nicht vergessen, dass eigentlich sein ganzes Leben und auch seine ganze Arbeit nur ein krampfhaftes Bemühen war, diese Tragik zu verwischen, hinwegzulügen. Ein Mann, der ein solches Martyrium physischer und psychischer Schmerzen erduldet hat, hat Anspruch auf mildere Beurteilung als ein Gesunder; man wird mit seinen Charakterschwächen, mit seinen unschönen und unmännlichen Bewegungen Nachsicht haben und wird auch die Mängel, die seine dichterischen Leistungen entstellen, begreifen und entschuldigen. Und das um so eher, als ja die hervorragende Rolle, die er in der Literatur seiner Zeit spielte und die in keinem Verhältnis zu seinem Können steht, ihm vom Zufall aufoktroyiert worden ist. Zu einer anderen Epoche wäre er mit seinem engbegrenzten Talent auf einem Platz hübsch im Halbdunkel geblieben. Dafür, dass die Gesellschaft der Régence und der Fronde seine Verse entzückend fand, ihn auf einen Ruhmessockel hob und ihn so anspornte, in der eingeschlagenen Richtung zu verharren, kann er nicht verantwortlich gemacht werden. Er hat aus seiner Begabung gezogen, was aus ihr zu ziehen war und die burleske Gattung, die ihren krummen Gängen und Schrullen am besten entsprach, mit seiner Persönlichkeit erfüllt und belebt.

Sein erster Versuch auf diesem Gebiet war der Typhon[1]), den er 1644 in wenigen Wochen niederschrieb[2]).

Wie schon der Titel verrät, behandelt das burleske Epos den Kampf der Giganten gegen die Götter, eine uralte Sage, die uns die Mythologie in zahlreichen, zum Teil von einander stark abweichenden Versionen überliefert hat. Es ist in Achtsilbern geschrieben und enthält in fünf Gesängen über 2000 Verse.

Scarron hat die Spur von seinen direkten Vorbildern abzulenken versucht, indem er ausdrücklich an mehreren Stellen die „Mythologie" des Natalis Comes (Noël le Conte) als seine Quelle angibt[3]). Dass er diese ganz mittelalterliche Kompilation, die kritiklos die Sagen der Alten und des Autors eigene Phantasien zusammenträgt, benutzte, ist sehr wahrscheinlich[4]). Wie aber Toldo nachgewiesen hat, geht der Typhon vielfach auf italienische Burlesken, besonders auf des Amelonghi Gigantea zurück[5]). Dort wird bereits der Kampf der Giganten traves-

---

1) Le Typhon ou la Gigantomachie. Poème burl. dédié à Mgr. le Card. Mazarin. Paris, Quinet. In den Œuvres t. IVe. p. 3ff.

2) cfr. Morillot l. c. p. 48.

3) z. B. p. 31, p. 36 und der Schluss p. 57.

4) Morillot l. c. p. 174.

5) P. Toldo, Ce que Sc. doit aux auteurs burl. d'Italie. 1893. p. 17ff. Bereits Frau Guizot hatte in ihrer Studie über Sc. von der Gigantea gesprochen. Doch blieb ihr Hinweis unbeachtet, cfr. Guizot, Corneille et son temps. 1880.

tiert und es lässt sich, neben auffallenden Ähnlichkeiten in Details, in beiden Gedichten derselbe Geist der Persiflage konstatieren. Die Götter erscheinen lächerlich „par le contraste entre la grandeur de la légende payenne . . . et le manque de respect du poème héroï-badin qui oppose à cette grandeur le tableau d'une famille de petites gens, d'un intérieur bourgeois et vulgaire“ [1]). Ebenso ist bei beiden die Schilderung der Riesen und ihrer Waffen ähnlich. Einzelne Züge sind ferner Tassonis Secchia Rapita und Bracciolinos Lo scherno degli Dei entnommen, den wir schon bei Charles Sorel nachgeahmt finden, in der Erzählung Le banquet des dieux, die im III. Buch des Berger Extravagant (1627) eingefügt ist. Immerhin wäre es falsch, im Typhon nur eine sklavische Kopie zu sehen. Scarron übertrifft sogar in mehreren Punkten sein italienisches Muster. Bei ihm erst gewinnt das Thema, das bei Amelonghi in zwei gleiche Teile (Beschreibung der Riesen und Beschreibung der Schlacht) zerfiel, „les proportions véritables d'un poème épique.“ Scarron hat die Giganten auch geschickt um ein Haupt gruppiert und so die Zersplitterung des Interesses glücklich vermieden, während uns der italienische Dichter mit der Aufzählung und Zeichnung der einzelnen Kämpfer ermüdet. Und endlich entspricht der Ausgang bei Scarron, wo im Gegensatz zu Amelonghi die Götter den Sieg davontragen, besser der antiken Überlieferung und ist doch nicht weniger demütigend und erniedrigend für den Olymp.

Den Kern der Sage hat Scarron beibehalten: die Giganten versuchen den Himmel zu stürmen, werden zurückgeschlagen und vernichtet. Travestiert wird der Mythus einmal durch die Unterschiebung einer komischen Ursache, die allein schon den Kampf seines imposanten, kosmogonischen Charakters beraubt und ihn auf das Niveau einer kleinlichen, nichtigen Streiterei herabdrückt. Dazu fügen sich weiter die Erdichtung verschiedener Peripetien, die das Ringen lange im Schweben erhalten, die Darstellung der gegnerischen Parteien als unwürdig und feig, und endlich eine Menge von Details, die zur Handlung in mehr oder weniger loser Beziehung stehen, sie aber alle in die Sphäre des Lächerlich-menschlichen rücken.

Nach der antiken Überlieferung ist es zumeist die Ge, die „als Urheberin des Kampfes gegen die Götter gilt . . . Sie gebiert (um aus mehreren Motiven eins zu erwähnen) die Giganten, damit sie das Ge-

---

p. 460. Das Exemplar der Gigantea, das ich benutzen konnte, befindet sich auf der Münchner Staatsbibliothek in einem Sammelband: P. o. it. 846m. Es trägt weder Verfassernamen, noch Datum, noch Druckort, nur den Titel: la Gigantea nuovamente posta in luce und enthält ohne Paginierung 124 Oktaven.

1) Toldo l. c. p. 19.

schick der in den Tartarus gestürzten Titanen rächen sollen“ [1]). Nach einer anderen Version beginnen die Giganten den Krieg, weil sie nach der Weltherrschaft trachten [2]). Mit derartigen Ideen weiss der burleske Dichter nichts anzufangen. Er ersinnt sich vielmehr eine einfachere Erklärung, die er im Bereich seines alltäglichen Gedankenkreises findet. Die Götter zürnen den Giganten, weil durch deren Schuld ihr wohlbesetztes Buffet zertrümmert worden ist. An einem Sonntagnachmittag, da die einen nach dem üppigen Mahl Siesta halten, während die anderen beim Trunk sitzen bleiben, fliegen plötzlich roh zubehauene Felsblöcke in den Olymp, mitten unter die schönen Gläser. Vom heimkehrenden Sonnengott erfährt Jupiter, der erst die Menschen beargwohnte, dass Typhon, der Häuptling der Giganten, den Frevel verübt hat. Er spielte in Thessalien mit seinen Brüdern Kegel, wurde am Fuss verletzt und warf in seinem rasenden Schmerz Kegeln und Kugeln hoch in die Lüfte. Jupiter ist sehr aufgebracht und sendet Merkur zu den Giganten, damit er ihnen den Kopf wasche und Sühne und Ersatz fordere. Der Götterbote wird aber schlecht empfangen, erhält nur eine höhnische Abfertigung und muss froh sein, mit heiler Haut wieder entlassen zu werden (Gesang I). So entbrennt der Krieg, wie Momus sagt:

pour la simple patte d'un verre.

Dass in dem folgenden Kampf die Götter nicht sofort siegen durften, ist selbstverständlich. Ihre Rolle wäre zu schön. Da existierte nun schon im Altertum eine Version der Gigantomachie, die für die Burleske wie geschaffen schien. In Ovids Metamorphosen, Buch V, v. 321 bis 331 [3]) wird berichtet, wie Typhoeus die Götter in wilder Flucht bis zum Nil gejagt, wo sie aus Angst vor ihm Tiergestalt angenommen hätten; da verwandelte sich Jupiter in einen Widder, der Delier in einen Raben, der Sohn der Semele in einen Bock, die Schwester des Phoebus in eine Katze, die Saturnierin in eine Kuh, Venus in einen Fisch, der Kyllenier in einen Ibis. Diese Idee wird aufgenommen und in

1) cfr. hierzu, wie zu den folg. Hinweisen auf den Mythus Roschers Ausführl. Lexikon der griech. und röm. Mythologie. Leipzig. I. Bd. II. Abt. 1886—90. Artikel Giganten. Spalte 1639 ff.

2) Dies ist die von Ovid in den Metamorphosen, I. Buch v. 152 ff. adoptierte Version. Seine Schilderung ist später von Dassoucy im Ovide en belle humeur und von Richer im Ovide bouffon travestiert worden. cfr. § 2.

3) Bei Gelegenheit des Wettgesangs zwischen den 9 Musen und den Töchtern des Piereus, die ihnen die Herrschaft auf dem Parnass streitig machen wollen. Die erste Pieride erzählt die Metamorphose; doch lässt Ovid die Muse ausdrücklich hervorheben, dass diese Fassung kränkend sei (v. 319/20):

Bella canit superum falsoque in honore Gigantas
ponit et extenuat magnorum facta deorum.

ihren Einzelheiten verändert und erweitert, wobei sich die Verzerrung ins Komische zwanglos von selbst ergab.

Jupiter se faisant Bélier
lui fit un tour de son métier.
Sa femme Junon devint Vache,
Neptune un Levrier d'attache,
Mome Singe, Apollon Corbeau,
Bacchus un Bouc, Vulcain un Veau,
Pan un Rat, Venus une Chèvre,
le Dieu Mars un grand vilain Lièvre,
Diane femme d'un Marcou,
Mercure Cigogne au long cou.

Der einen Peripetie werden nun andere an die Seite gestellt, die den Ausgang des Kampfes lange zweifelhaft erscheinen lassen und jedesmal auf den Mut der Götter, wie der Giganten, ungünstiges Licht werfen. Bald gewinnen die einen, bald die anderen die Oberhand. Zuerst ist es Jupiter, dem Encelade lähmenden Schrecken einflösst. Wie er am Morgen ein Fenster öffnen will, sieht er sich plötzlich dem Riesen gegenüber, der während der Nacht Berge bis zum Olymp aufgetürmt hat. Ehe er noch seinen Blitz schleudern kann, erhält er einen Stoss mit einem langen Cedernstamm. Zum Glück kann sich Encelade nicht durch das Fenster zwängen. Er bleibt stecken und wird durch Würfe von oben und heisses Wasser, das man auf ihn giesst, zum Rückzug gezwungen. Mit Mimas, der nun an seiner Stelle die Erstürmung versucht, ist das Spiel leichter. Jupiters Blitz zerreisst ihm das Antlitz, und da inzwischen unter Minervas Führung, wohlbewaffnet, die Götter erscheinen, fliehen die Giganten. Jupiter verfolgt sie, allen voran, auf seinem Adler reitend. Aber die Feinde sammeln sich wieder und stellen sich geordnet zur Schlacht, bis sie durch das fürchterliche Gebrüll von Silens Esel von neuem in die Flucht gejagt werden[1]). Da hält Typhon sie auf und führt sie in den Kampf zurück. Bei seinem Anblick ergreift die Götter panischer Schrecken; nun ist die Reihe an ihnen, Fersengeld zu zahlen; sie retten sich in einen Wald, wo die bekannte Verwandlung vor sich geht. Selbst als die Götter nach ihrer Rückkehr aus Egypten den starken Herkules an ihrer Spitze haben, fällt ihnen der Sieg nicht ohne weiters zu. Encelade, der dem Typhon zu Hilfe eilt, bedrängt sie arg, und selbst dieser, obwohl er verstümmelt, ohne Arme liegen geblieben ist, erhebt sich noch einmal, um mit den Füssen um sich zu schlagen. So wogt der Kampf unentschieden, und wenn die Götter einen Vorteil erringen, so verdanken sie ihn nicht ihrer über-

1) Auch dieser Zug findet sich schon in der mythologischen Überlieferung. cfr. Roscher l. c. Sp. 1646.

legenen Kraft oder ihrem Mut, sondern nur einer gelungenen List oder der Feigheit der Riesen. Silens Esel schreit zur rechten Zeit und den Typhon können Jupiter, Merkur und Herkules zusammen nicht überwältigen, bis der Gott der Diebe den dummen Riesen übertölpelt, indem er Hebes Gestalt annimmt. Da eilt Typhon verliebt auf ihn zu und wird endlich bezwungen.

Auch die antike Version, wonach die Götter zum Sieg des Beistandes des Herkules bedurften, passte vorzüglich in die Absichten der Burleske und so finden wir sie tatsächlich verwertet. Was sie demütigendes barg, wurde verschärft, die Abhängigkeit der Unsterblichen vom Sterblichen betont und übertrieben. Niedergeschlagen und verzagt warten die Olympier in Egypten auf den Alkiden, dem Jupiter dringende Botschaft gesandt hat, und als er endlich erscheint, läuft ihm der Göttervater wie toll entgegen und

la troupe des Dieux et Déesses
lui vinrent faire des caresses;
lors les Dieux si bons et si beaux
furent vus pleurants comme veaux.

Herkules allein entscheidet die letzte, heisse Schlacht zu gunsten der Himmlischen.

Wie die Helden eines solchen Kampfes beschaffen sind, lässt sich nach allem, was eben über seinen Verlauf gesagt worden ist, leicht denken. Am schlechtesten kommen die Götter bei der Travestierung weg. Sie sind alle Hasenfüsse. Jupiter, der beim unerwarteten Anblick des Encelade

miséricorde! je suis mort!

schreit und obwohl er ein sehr geschickter Schütze ist, dennoch vor Typhon

très-vergogneusement démare;

Merkur, der sich als Gesandter während seines Aufenthalts bei den Giganten recht wenig behaglich fühlt und nach seiner Heimkehr in den Olymp wie ein echter poltron die überstandenen Gefahren noch grösser ausmalt und erzählt, wie er nach den Schmähungen fürchten musste, dass man ihn ohrfeigen, ja sogar prellen würde; und endlich Mars, der Kriegsgott selbst, dessen Maulheldentum sich in der Not sehr schlecht bewährt, den man vor der Schlacht zu viert halten muss, um seine Kampfbegierde zu zügeln und dessen Duell mit Encelade so lächerlich unblutig verläuft:

car aussitôt qu'ils se joignirent,
par malheur ils s'entre-craignirent . . .
l'un dit: je demande la vie,
et l'autre, comme par envie,
cria: je la demande aussi.
Et la noise finit ainsi.

Von den übrigen Göttern darf man nicht mehr Tapferkeit erwarten. Man muss sie sehen, wie sie zag und vorsichtig in die Schlacht schreiten, stets zur Flucht bereit und erst kühner gemacht, wenn der Feind davon läuft, wie sie bei Typhons Anmarsch erblassen und — gendarmes peureux — häufig hinter sich blicken, ob ihnen der furchtbare Gigant nicht auf den Fersen folgt. Freilich hindert sie dieser Hasenmut nicht, sich, wenn sie einmal in die Enge getrieben sind, nach Kräften zu wehren. Da zeigt Merkur seine Künste, indem er Encelade ein Bein stellt, Pallas gebraucht ihre Lanze, Bacchus seinen Thyrsus-Stab, die Parzen den Spinnrocken[1]) und selbst Venus sticht mit der Nadel einen Giganten, den Mars beim Kragen gepackt hat.

Auch ausserhalb des Kampfes, in ihrer sonstigen Erscheinung sind die Götter travestiert. Jupiter flösst den Olympiern grossen Respekt ein. Als er vom Gepolter der Kegel erwacht, wollen sie ihm aus Furcht vor seinem Zorn verheimlichen, was vorgegangen ist.

À sa voix qui la crainte inspire
on se regarda sans rien dire.

Er schwört beim Koran und flucht wie ein Fuhrknecht. Seine unzähligen Liebesabenteuer sind ja bekannt:

car souvent moins sage que fou
il va courir le guilledou.

Juno schläft, nachdem sie ein Glas zuviel getrunken hat,

sur un lit, à cul nu;

sie ist zänkisch und eifersüchtig auf ihren flatterhaften Gatten. Gardinenpredigten sind bei ihr an der Tagesordnung.

Mars verschmäht als rauher Soldat den Nektar:

sans cesse ce traîne-rapière
prenait petun et buvait bière,
et de vouloir l'en empêcher,
c'était vouloir un sourd prêcher,
car il n'était pas amiable,
ains jurait Dieu comme un vrai Diable.

Venus wird lakonisch als 'gouge', Vulkan als 'patron des cornards' bezeichnet. Saturn ist der

vieil . . . estropié
par un furieux mal de gouttes

und Silen

l'ivrogne,
au gros ventre, à la rouge trogne.

1) Clotho vollbringt dieselbe Tat wie an Marot in der Relation sur la mort de Voiture. cfr. weiter unten p. 44. Auch in Dassoucys Ravissement de Proserpine kehrt derselbe Spass wieder.

Mit hübschem Witz, den ein Anflug von literarischer Satire noch pikanter macht, werden die Musen geschildert,

les neuf savantes damoiselles.

Merkur besucht sie auf seinem Weg zu Typhon, um einen Schluck bei ihnen zu trinken. Sie müssen in Jupiters Auftrag Liebesgedichte verfassen,

de rondeaux, de sonnets, de stances
sur des chagrins, sur des absences,
et sur des plaisirs accordés.

Merkur wird von ihnen gebeten, sie zu kritisieren.

Il n'y trouva rien à redire,
si ce n'est, en quelques endroits,
des mots qui n'étaient pas françois.

Zweimal erblicken wir die Götter in ihrem Interieur. Erst an jenem Sonntagnachmittag, wo ihre beschauliche Ruhe so jäh gestört wird, dann beim Kriegsrat, den Jupiter einberuft. Da versammeln sie sich im grossen Saal, jeder seinem Rang nach, voran die Götter von Geblüt, und warten auf Monseigneur leur Roy. Dieser erscheint, von Cupido gefolgt, der ihm als Page die Schleppe seines blauen Gewandes trägt. Pallas setzt in ihrer Eigenschaft als Kanzlerin die Sachlage auseinander und bittet die Anwesenden, sich zu äussern. Sofort erhebt sich Mars zu einer prahlerischen Rede. Aber Jupiter unterbricht ihn streng und

le Dieu des braves fila doux
et se remit dedans sa place
faisant très-piteuse grimace.

Neptun, der sich hustend und räuspernd zum Sprechen anschickt, hat vergessen, was er sagen wollte. Er verwirrt sich, stottert und muss sich unter allgemeinem Hohngelächter vom kecken, ungezogenen Momus hänseln lassen. Bacchus sieht die Wurzel allen Übels in der unvernünftigen Nahrung der Götter. Weg mit Nektar und Ambrosia, ruft er, Schinken und Burgunderweine auf unsere Tafel! So droht die Beratung ganz ohne Ergebnis zu verlaufen. Vulkan allein gibt einen klugen Wink; er will die Fenster des Himmels vergittern, um ihn vor Überrumpelungen zu schützen.

Die kläglichste Rolle spielen die Götter aber bei ihrer Ankunft in Egypten; hier, im IV. Gesang, lässt Scarron seiner übermütigen Laune ganz die Zügel schiessen; hier streut er Witz und Spott mit vollen Händen und da die Metamorphose an sich ihm reiche Effekte bot, so erreicht hier die Komik der Travestie ihren Höhepunkt auch in künstlerischer Beziehung. Einzelne Szenen sind mit solcher Verve geschildert, dass man bedauern muss, sie nicht ganz zitieren zu können. Müde vom schnellen Laufen

l'œil triste et la tête basse

langen die Götter schmutzbedeckt am Nil an.

Jupin chargé de laine
commençait à manquer d'haleine
et n'allait plus que d'un gigot,
ayant une épine à l'ergot
qui le contraignit de se rendre
et se coucher sur l'herbe tendre.

Traurige Reflexionen über ihre Lage drängen sich ihm auf:

Hélas, mon Dieu, que dira-t-on,
de Jupin devenu mouton?
Et que diront de nous les hommes
au piteux état où nous sommes?
O mes bons amis travestis,
de grands nous voilà bien petits!

Endlich entschliesst er sich, Merkur in die Stadt zu schicken, um dort Kleider zu kaufen. Dieser stösst unterwegs auf nackte Männer, die ihre Gewänder abgelegt haben, da sie nach Krokodileiern suchen; er raubt ihnen ein Kleid und ersteht dann in Memphis, nachdem er bei einem Juden das Perlenhalsband der Venus versetzt hat, einen Maulesel und die Ausstattung für die Götter. Nun schlüpfen sie aus der tierischen Hülle und ziehen in eine Herberge, wo man sie zuerst für wandernde Komödianten hält. Aber bei der Ankunft des Herkules nimmt Jupiter seine himmlische Miene wieder an

et les autres Dieux l'imitants
avaient des museaux éclatants.

Rasch verbreitet sich das Gerücht von diesen überirdischen Fremdlingen. Der Hohepriester, begleitet von den Honoratioren, besucht sie, bietet ihnen Gastgeschenke und stellt ihnen Land und Leute zur Verfügung.

Bei der Zeichnung der Giganten fühlt man, wie Morillot (p. 178) meint, dass es Scarron an Modellen gefehlt hat. „La parodie est plus maigre." Sie sind in der Tat etwas vag ausgefallen und neigen eher nach der grotesk-fantastischen denn nach der burlesken Seite hin. Typhoeus, dessen Kampf mit Zeus vom Mythus ursprünglich als auf die Gigantenschlacht folgend gedacht, vielfach aber auch schon in diese hineinbezogen wurde, tritt hier als Führer der Rebellen, als 'Sa Gigantosité' auf. Hundert Arme und hundert Füsse hat er

ce monstrueux, ce redoutable,
ce grand visage de griffon,
cet incomparable Typhon,
affreux par les étranges mines
de ses cent têtes serpentines.

Er ist der Urheber des Zwistes. Er schleudert die Kegel und verhöhnt Merkur, der Genugtuung fordert:

Mon pauvre petit fils de Maye,
je ne dis que Daye, Dandaye . . .
croyez-moi, troussez vos guenilles,
et sachez qu'il s'en faut bien peu
qu'on ne vous jette dans le feu.

Typhon ist es auch, der später die fliehenden Giganten in die Schlacht zurückführt. Er zeichnet sich durch ungeheure Kraft aus. Mars streckt er mit einem Nasenstüber zu Boden Jupiters Blitz, obwohl er doppelt geladen ist, macht ihn nur niesen. Er erwidert ihn mit einem donnernden Rülps, der mehrere Götter umweht. Dabei besitzt er wilden Humor; wie er sie jählings fallen sieht,

le géant en rit comme un fou
et dit se tournant vers ses frères:
Voilà de rudes adversaires!

Und mit welch grausamer Freude beobachtet er, wie die Götter sich im Wald verbergen, wo er sie schon ganz sicher in den Händen zu halten glaubt.

Typhon de rire s'éclatant
fit au ciel mille petarades
et mille plaisantes gambades,
criant: Jupiter est sanglé,
je le tiens comme en un blé.

Um so rasender ist sein Ingrimm, wenn er nachher konstatieren muss, dass ihm die Beute entschlüpft ist. Da wütet er, entwurzelt die dicksten Bäume und zerstört den ganzen Wald. Im Entscheidungskampf verrichtet er geradezu Wundertaten. Jeder Arm schwingt drohend einen Stamm; er zerschmettert Jupiters Blitz, fasst den Göttervater

au colet,
le traitant de maître à valet,
lui donnant mille croquignoles,
l'outrageant de mille paroles.

Endlich fällt er Merkurs List zum Opfer; die Arme werden ihm abgehauen, noch einmal erwacht er, ungebeugt, aus seiner Betäubung; aber da ihn Jupiter und Herkules zu gleicher Zeit bedrängen, muss er sich zur Flucht wenden. Nun folgt eine hitzige Jagd:

Typhon arpentait
et de lieue en lieue sautait
si vite que de Thessalie
à passer jusqu'en Italie,
il ne fut quasi qu'un moment . . .

Jupiter à grands coups de foudre,
fait tout ce qu'il peut, pour le moudre
et de terre en terre le suit.
Enfin ce malheureux s'enfuit
se cacher dedans la Sicile:
mais ce lui fut un pauvre asyle,
Jupiter d'Æthna le couvrit
et comme au trébuchet le prit.

Neben Typhon ragt besonders Encelade, le téméraire, hervor, der auch schon in der antiken Überlieferung eine wichtige Rolle spielt. Er ist die Intelligenz dieser ungeschlachten Schar, er hetzt die Giganten und Typhon selbst durch seinen Hohn zur Empörung auf:

Ha, vraiment, lui dit Encelade,
si vous souffrez telle bravade,
puissé-je devenir nabot,
si vous ne passez pour un sot.

Kühn vermisst er sich den Himmel zu stürmen und den Göttinnen zu beweisen

si je suis mâle ou non.

Er türmt denn auch Berge über Berge im Schutz der nächtlichen Dunkelheit und versucht als erster ins Fenster zu Jupiter zu dringen. Er leitet auch den zweiten Sturmlauf. Wenn Typhon abwesend ist, führt er den Oberbefehl.

Die übrigen Giganten treten nur in den Einzelkämpfen hervor. Sie sind nicht individualisiert, obwohl die meisten mit Namen und auch manchmal, wenn es Reimnot oder Versmass erfordert, mit schmückenden Beiwörtern versehen sind[1]). Dagegen sind sie als Masse mit derbem, lebhaftem Humor geschaut und dargestellt. Scarron verrät unwillkürlich eine gewisse Liebe für seine „Gigantcrie", für diese urwüchsigen Flegel, die mit dem vornehmen Olymp so respektlos umspringen. Gleich die erste Szene des Epos ist von wirksamer, realistischer Komik; dem Dichter mag dabei als Modell ein Sonntagnachmittag in einer Bauernschenke vorgeschwebt haben. Nach einem reichlichen Mahl vergnügen sich die Riesen beim Kegeln.

Ce fut dans la Thessalie
que cette troupe tant jolie
prit cette récréation
et joua la collation.

Die Kegeln sind primitiv aus Felsklötzen zugehauen, und die Kugel, die eher viereckig als rund ist, rollt nicht, sondern geht nur

1) Doch sind diese Epitheta stets vag und allgemein, z. B. Mimas le sanguinaire oder le redoutable Alcionnée etc.

im Schritt. Die einen spielen; die andern sehen zu und halten Wetten. Bald geraten sie in Eifer und Hitze. Zweimal droht Zank und Raufen auszubrechen. Doch jedesmal gelingt es Typhon wieder Ordnung zu schaffen, bis ihm selbst der Unfall zustösst. Das Abendbrot wird in ganz pantagruelischen Quantitäten bereitet. Sie errichten einen grossen Scheiterhaufen, auf dem sie 100 Rinder und 400 Schafe braten. Nachher

ayant mangé comme loups,
et bu chacun plus de cent coups,
près du feu ces veaux s'étendirent
et paisiblement s'endormirent.

Ihre schwächste Seite ist das Pokulieren; sie müssen es zum eigenen Schaden erfahren. Statt die fliehenden Götter zu verfolgen, fallen sie durstig über Silens Train her, plündern ihn, und betrinken sich, Typhon an ihrer Spitze, am Wein von Orléans. Auch am Tag vor der Entscheidungsschlacht überlassen sie sich sorglos den Tafelfreuden, essen und zechen und inzwischen kann Herkules mühelos ihr unbewachtes Lager rekognoszieren.

Den Göttern gegenüber gebärden sie sich voll trotzigen Übermuts. Mit unheilvollen Mienen umringen sie den olympischen Boten, der sie Kanaillen und Strassenräuber nennt, hören murrend seine Schimpfworte an und begleiten seinen eiligen Abzug, da ihnen Typhon jede Gewalttat untersagt, mit dröhnendem Geheul und Gelächter. Nach der aufreizenden Rede Encelades kommt ihre Kampfbegierde zum vollen Ausbruch. Da brüllen sie wie die Wölfe und unter wilden Rufen:

Vive Typhon! Malheur aux Dieux!

umtanzen sie ihren Anführer. Ähnlich wie der der Götter, ist aber auch ihr Mut nicht von langer Dauer. In panischer Furcht, laufen sie davon, sobald ihre Lage ungünstig wird, und

plus poltrons que châtrés,

denken sie dann nicht mehr an ihre prahlerischen Rodomontaden. Immer wieder müssen Typhon und Encelade das erloschene Feuer anblasen. Den gewaltigen prometheischen Zug, den ihnen die Mythologie leiht und der in dem frech-stolzen Ruf von Victor Hugos Titanen: „Tas de Dieux“ einen ebenso knappen wie prägnanten Ausdruck findet, würde man in den Figuren des burlesken Dichters natürlich vergebens suchen. Sie gleichen vielmehr den ungeheuren, ein wenig tölpelhaften Riesen unserer Volksmärchen, deren Bosheit meist über der eignen Dummheit zu Fall kommt.

Entstellung der Ursache des Streites — Entstellung seines Verlaufs und Entstellung der kämpfenden Parteien, das ist also die Basis dieser Burleske. Die Entstellung geht aber nicht allein in grossen Zügen

vor sich, sie erstreckt sich bis in die kleinsten Einzelheiten. Gerade am Zusammentragen witziger, oder bloss trivial-lächerlicher Details scheint Scarron viel Freude zu haben. Dabei leistet ihm besonders der Anachronismus, dem man unter den Ausdrucksmitteln der Burleske immer an erster Stelle begegnet, vorzügliche Dienste. Das Geschehnis spielt nicht mehr in mythischen Zeiten, aber überhaupt in keiner durch historische oder kulturelle Merkmale datierbaren Epoche: ganz verschiedene Zeitalter und Zivilisationen werden in toller Laune durcheinander gemengt: schon bewohnen Menschen die Erde, Kirchtürme bieten ihre Turmspitzen den Gewittern dar; es wird nach unserm Kalender gerechnet, an einem Sonntag erfolgt der Frevel, an einem Samstag versuchen die Giganten den letzten Sturm. In Egypten herrscht der König Pharao, Nostrodamus bestätigt den Göttern die Weissagung, die ihren Sieg vom Beistand des Herkules abhängig macht. Merkur trägt Zeitungen in der Tasche etc.

Aufs engste hängt mit dem Anachronismus die Modernisierung und Vermenschlichung des Milieus zusammen, so eng, dass häufig beide Elemente ineinander verschmelzen. Der Olymp ist ein richtiges Wohnhaus, dessen Fenster Jupiter am Morgen zum Lüften öffnet. Die Gläser des Büffets sind aus feinem venezianischem Glas. Im Augenblick der Gefahr ruft eine Sturmglocke die Bewohner zusammen. Dass Typhon in Unterhosen aus dem Bett springt, Jupiter sich vor Schrecken tot glaubt und schmerzvoll „Hélas, mon Dieu!“ ausruft, überrascht uns nicht weiter. Besonders eingehende Aufmerksamkeit widmet Scarron der mythologischen Waffe des Göttervaters, dem Blitz und Donner. Ohne Munition würde sie nichts nutzen. Deshalb muss der Sonnengott vor Ausbruch der Schlacht dichte Wolken zum Himmel empor treiben. Sie ist um so gefährlicher, als sie wie ein Repetitionsgewehr sechs Schüsse hintereinander abgibt. Bei friedlichen Anlässen trägt Jupiter, da die grossen Blitze zu sehr nach Pulver riechen, einen kleinen, eine Art Luxustaschenblitz

qui ne portait que douze pas
et souvent ne les portait pas.

Ein Procédé, den Scarron gerne anwendet, ist ferner das Hervordrängen seiner eigenen Person. Er liebt es aus der Rolle des Berichterstatters herauszufallen, technische Bemerkungen oder moralische Reflexionen zu machen. Ist er dem langsamen Gang der Handlung vorausgeeilt, so besinnt er sich schnell:

mais disons par ordre la chose
de peur que sur nous on ne glose.

Auch hält er seinen Gestalten gegenüber mit der Kritik nicht zurück. So sagt er von dem geängstigten Jupiter:

qu'il me pardonne, s'il lui plaît,
si je dis que tout Dieu qu'il est . . .
il pensa perdre le courage.

Ja, er nimmt solchen Anteil an seinen Helden, dass er sich ihrer Fehler schämt, als wären es seine eigenen. Typhon ist

d'esprit si quinteux
que j'en suis quelquefois honteux.

Das Schicksal der Giganten flösst ihm allerlei erbauliche Gedanken ein, Gemeinplätze, deren lächerlichen Beigeschmack die triviale Einkleidung verschärft. Ohne Ahnung der nahen Gefahr, schläft Typhon fest im Gefühl seines Triumphes.

Mais bien bas choit, qui trop haut grimpe,
comme ceux qui ceci liront
dans une page ou deux verront.

Das schreckliche Ende des Rebellen stellt der Dichter allen Bösen als warnendes Beispiel hin und zieht aus seinem burlesken Epos, ganz wie aus einem ernsthaften Lehrgedicht, die einleuchtende Moral:

Ainsi presque toujours le vice
à la fin trouve son supplice
et jamais la rébellion
n'évite sa punition.

Auch sonst unterhält sich Scarron gerne mit uns. Er bricht den ersten Gesang ab, weil er schlafen gehen will, schilt seine störrische Muse, malt sich selbst, wie er dasitzt und verzweifelt an den Nägeln kaut, weil ihm nichts einfällt, und benützt die Gelegenheit, um uns mitzuteilen, dass er nun seit sechs Jahren von seinen Schmerzen gequält wird.

Der Aufbau des Gedichtes ist planvoll und regelmässig. Es zerfällt, wie bereits erwähnt, in fünf Gesänge. Voran geht eine kurze Einleitung, die nach Brossettes Bericht selbst Boileau, trotz seines verdammenden Urteils, witzig fand[1]):

Je chante, quoique d'un gosier
qui ne mâche pas de laurier,
non Hector, non le brave Énée . . .
non le vaillant fils de Thétis . . .
Sie alle ne vont pas à la ceinture
de ceux dont j'écris l'aventure.

Die zwei ersten Gesänge führen uns sodann in parallel laufenden Schilderungen in den Kreis der Götter und in den der Giganten ein; mehrmals wird in ein paar lustigen Versen das Thema kurz resumiert und der Leser so stets auf die Entwicklung vorbereitet; der dritte

1) Fournel, Einleitung z. Virgile Travesty p. IX und Morillot l. c. p. 162.

Gesang erzählt den wogenden Kampf und die Metamorphose, der vierte das Intermezzo in Egypten und der letzte endlich, der kürzeste, die Wiedereroberung des Himmels. Die einzige grössere Unterbrechung wird durch die Widmung an Mazarin verursacht, die im I. Gesang nach der Angabe des Motivs einsetzt. Sonst schreitet die Handlung, ohne viel Stauungen und Digressionen, zielbewusst, der Katastrophe[1]) zu.

Im grossen und ganzen lässt sich der Erfolg des Typhon, der seinen Autor plötzlich zum berühmten Mann machte[2]), auch heute noch begreifen. Die Züge und Seiten des Themas, die die Möglichkeit einer Verzerrung ins Burleske darboten, sind geschickt aufgegriffen und ausgebeutet. Bosheit und fingierte Einfalt sind in erträglichen Dosen gemischt. Der Witz sprudelt oft genug lebhaft und natürlich und selbst die Versifizierung — dies gefährlichste Hindernis, das die meisten burlesken Dichter und Scarron selbst nicht selten aus dem Sattel hob — ist von den störendsten Mängeln frei. Neben hinkenden Versen und gequälten, trivialen Reimen finden sich auch Zeilen, die glatt, mit fröhlichem Gefälle dahinfliessen.

Boileaus vernichtendes Verdikt

et laissa la province admirer le Typhon[3])

wird uns in diesem Urteil nicht irre machen. Es ist ja bekannt, mit welcher Vorsicht seine Kritik der vorklassischen Literatur aufgenommen werden muss. Wer weiss, ob der Typhon es nicht dem Zufall des Silbenmasses oder des Reims verdankt, dass er in den epigrammatisch zugespitzten Versen jenes Abschnitts figuriert. Jedenfalls hat Boileau das Gedicht weniger als isoliertes Werk treffen wollen, als vielmehr in ihm den unheilvollen Einfluss, den es auf die Ausbreitung der burlesken Mode geübt hat.

Vor allem aber ist mit Morillot (l. c. p. 181) hervorzuheben, dass der Typhon auch denen gefallen kann, die sich durch die Spässe der Virgiltravestie abgestossen fühlen. Th. Gautier ist dafür ein sprechender Beweis. Er, der in seinen Grotesques[4]) der Virgiltravestie ratlos

1) Das verdient Toldo gegenüber hervorgehoben zu werden. Er meint in seiner zit. Schrift p. 21: „il y a quelque chose de puéril dans les longues digressions, dans les parenthèses innombrables." Was Toldo hier sagt, gilt besser von der Virgiltravestie, wo die unmotiviertesten Abschweifungen, die seltsamsten Gedankensprünge zur Manier werden. Hier, im Typhon sind sie noch selten genug, um als amüsant empfunden zu werden.

2) cfr. Ép. dédicatoire à . . . Dame Guillemette, petite levrette de ma sœur. Œuvres de Scarron t. Ier p. 23: „Toussaint Quinet rompt la tête à tous ceux qui vont et viennent dans la Galérie du Palais, du Typhon et du Jodelet qui m'ont fait fameux écrivain."

3) Art Poétique, Ch. Ier.

4) Paris 1853 p. 358ff.

gegenübersteht und seine völlige Unfähigkeit, einem solchen Werk Geschmack abzugewinnen, bekennt, findet an der Gigantomachie soviel Vergnügen, dass er sie eingehend analysiert und mit sichtlichem Behagen Scarrons Scherze verfolgt. Andere Kritiker haben sich freilich mit gewisser Reserve ausgesprochen, so Frau Guizot, die im Typhon sozusagen den Hintergrund, die Andeutung der legendarischen Majestät der Riesen und Götter vermisst, die allein den lächerlichen Charakter, in dem sie bei Scarron erscheinen, in volles Licht setze[1]). Ähnlich äussert sich Fournel, der unter dem Einfluss von Géruzez' Definition des Burlesken, die er zu eng auslegt, den Typhon gar nicht als burleskes Gedicht gelten lassen will, sondern ihn „bouffon" nennt[2]). Auch seiner Ansicht nach fehlt der Kontrast zwischen der wirklichen Natur dieser Helden und ihrer fantastischen Schilderung, der doch eine der wesentlichsten Grundlagen des Genres bilde. Im übrigen spendet er der 'bouffonnerie' ebenfalls Lobesworte. Morillot seinerseits (l. c. p. 182 f.) anerkennt besonders den mässigen Umfang des Gedichts, der den burlesken Mummenschanz zu seiner Wirkung kommen lässt, ohne den Leser zu übermüden[3]). Scarron selbst hat bekanntlich viel von seinem Typhon gehalten. Oft erwähnt er das Gedicht mit unverhohlener Zärtlichkeit und stolz beginnt er die Virgiltravestie mit den Worten:

Je qui chantai jadis Typhon
d'un style qu'on trouva bouffon . . .

Zwischen den beiden grösseren burlesken Werken, liegt, aus derselben Gattung, nur ein kurzes Poëm, die Relation Véritable de tout ce qui s'est passé en l'autre monde, au combat des Parques et des Poètes, sur la mort de Voiture[4]). Es ist 1648, nach Voitures Tod, der im Mai erfolgte, verfasst worden, offenbar angeregt durch Sarasins Pompe funèbre, die Scarron vor der Veröffent-

1) In Guizot, Corneille et son temps. 1880. p. 460 ff.

2) In der Einleitung zum Neudruck der Virgiltravestie. p. IX f. Fournel beruft sich dabei auf das eigne Zeugnis Scarrons, der den Typhon im „style bouffon" geschrieben haben will. Dass „bouffon" an jener Stelle aber nur des Reims wegen steht, (die Stelle wird gleich weiter unten zitiert) ersieht man deutlich daraus, dass die Originalausgabe des Typhon den Untertitel 'Poème Burlesque' trägt.

3) Auch Jusserand erwähnt in seiner Einleitung zur engl. Übersetzung des Roman Comique (The comical romance and other tales done into engl. by T. Brown of Shifnal, J. Savage and others. London 1892) die Gigantomachie rühmend. Wenn er aber von der 'particular agility of verses' spricht, so darf man ihm nur mit Vorbehalt zustimmen. Denn das Lob kann nur relativ, im Vergleich zur Virgiltravestie gelten.

4) Œuvres t. VIIIe p. 37—50. Vorangeht in Prosa ein Widmungsbrief: À Messieurs mes chers amis, Ménage et Sarrazin ou Sarrazin et Ménage.

lichung im Manuskript kennen gelernt hatte[1]). Sarasin ironisierte in seinem komisch-allegorischen Gedicht mit feinem Witz den überschwenglichen Voiturekultus, der sich entfaltet hatte. Scarron scheint dieselbe Absicht gehabt zu haben; er verliert sie aber bald aus den Augen und überlässt sich ganz dem Vergnügen, ein Stück Götterwelt zu travestieren.

Apollo, der über den verfrühten Tod seines Lieblings aufgebracht ist, hetzt die Dichter Catull, Horaz, Tibull und Marot zum Kampf gegen die Parzen auf. Diese wissen sich aber mit ihren Spinnrocken und Scheren geschickt zu verteidigen. Clotho treibt sogar Marot, der sie verhöhnt hatte, auf schmachvolle Weise in die Flucht:

enfonça, je ne sais comment,
sa quenouille en son fondement.
Il gagna l'huis, faisant des esses
une quenouille entre les fesses.

Apollo erhält Verstärkungen: Saint-Gelais, Villon und Rabelais, letzterer mit einer Klystierspritze ausgerüstet, rücken an. Ihnen folgen später, bis an die Zähne bewaffnet, die Musen.

Aber auch auf der gegnerischen Seite erscheinen Hilfstruppen: le Destin, der die Dichter nicht leiden kann, weil sie sich stets über ihn beklagen, die Gorgonen und Furien, die ihnen ebenfalls aus persönlichen Motiven gram sind, wegen der Schlangenhaare, in denen sie von ihnen immer dargestellt werden.

Inzwischen hat der sanftmütige Voiture gehört, dass man seinetwegen Blut vergiesst und er bittet Jupiter, zu intervenieren. Der Gott hält es für unnötig, zum Blitz zu greifen:

il crut que pour pacifier
autant Parques comme Poètes,
un fouet garni de sonnettes
était un bâton suffisant.

Mit dieser Peitsche treibt er die Feinde auseinander, die nach allen Richtungen fliehen. Apollo klagt nun die Parzen an, sie hätten Voitures Lebensfaden zu früh abgeschnitten. Darauf entgegnet ihm Clotho, die Länge der Lebensfäden werde ihnen vom Schicksal zugemessen. Jupiter erklärt, dass Voiture als Sterblichgeborener sterben musste. Aber sein Andenken soll fortdauern. Früher schrie man: der grosse Pan ist tot! Von jetzt ab soll man schreien: Voiture ist tot! Auf seinen Befehl stimmen Götter, Parzen, Musen und Dichter diesen Klageruf an, bis sich der bescheidene Voiture die Ehrung verbittet.

---

1) cfr. Mennung, Sarasin, Halle 1902. p. 347 ff. Dort ist auch eine eingehende Inhaltsangabe der Pompes zu lesen. Die Quellenfrage wird p. 353 ff. behandelt.

Mit besonderer Lust schlägt Scarron hier auf Apollo und die seinen. Der Gott spielt vor Jupiter eine erbärmliche Rolle. Er wird zwar mit Hieben verschont, muss sich aber „Violon“ schimpfen lassen. Der zürnende Blick des Göttervaters schüchtert ihn so ein

que le pauvret facilement
oublia ce qu'il voulait dire.

Clotho macht sich ohne alle Ehrfurcht über ihn lustig:

Ha vraiment, messire Apollon,
vous êtes un bon violon.

Die Dichter bewähren sich samt und sonders nicht als tapfere Helden. Besonders Horaz ficht lieber mit der Zunge gegen die Parzen

et leur dit tout ce qu'il y a
dans l'ode à Canidia.

Auch hier begegnet uns die gespielt naive Einmischung des Verfassers, z. B. wenn Scarron von den Waffen der Musen spricht, beeilt er sich, etwaigen neugierigen Fragen des Lesers durch eine komische Erklärung zuvorzukommen:

Vous m'allez dire assurément
où prendre tout cet armement?
Puisqu'il faut que je vous le die,
c'est pour jouer la Comédie
quand il est fête au firmament.

Der Ton des Gedichtes ist durchwegs ein sehr derber. So fordert Apollo seine Jünger auf:

ça donc, sous leurs cottes troussées
que ces vieilles soient bien fessées.

Und Marot verspottet Clotho, die Apollos Hand zu spüren bekommen hat:

Vieille Houhou, vieille Haha,
votre chien de fessier en a.

Die Relation ist eine reine Gelegenheitsdichtung, die vielleicht Voitures Bekannte persönlich interessieren mochte. Ihnen konnte auch die schwache Schlusswendung pikant erscheinen, wenn sie aus dem Ruf „Voiture est mort!“ die Genugtuung des burlesken über den Tod des preziösen Poëten herauslasen.

In demselben Jahr, und zwar mitten im Karneval, erschien das I. Buch des Virgile Travesty[1]). In dem Widmungsbrief an die

1) Der V. Tr. ist in den Œuvres t. IVe u. Ve, die Fortsetzungen in t. Xe abgedruckt. — cfr. besonders V. Fournel in der Einleitung zu Le Virg. Trav. en vers burl. par P. Scarron avec la suite de Moreau de Brasci, Nouv. éd. etc. Paris (Garnier) s. a. Die betr. Studie ist auch in Fournels La litt. indépendante et les écrivains oubliés (Paris 1862) enthalten; ferner H. P. Junker, Sc.s Virg. Trav. Diss. Oppeln 1883, der sich ganz eng an Fournel anschliesst, endlich

Königin-Mutter drückt Scarron die Absicht aus, Monat für Monat einen weiteren Gesang folgen zu lassen. Bekanntlich löste er dies Versprechen nicht ein. Bis Sommer 1652 kamen in immer länger werdenden Zwischenräumen, die von seiner wachsenden Ermüdung Zeugnis ablegen, die ersten sieben Bücher heraus; das achte ist Fragment geblieben und wahrscheinlich erst nach des Autors Tod gedruckt worden[1]).

Warum Scarron das Werk nicht vollendete, erklärt sich ganz natürlich aus seinem unstäten Geist, der es bald lästig empfinden musste, an ein und dasselbe Thema gefesselt zu sein, zumal da mit den zunehmenden Jahren und Leiden sein Humor schwand und das ewige Scherzen ihm schwerer fiel.

Er sagt ja selbst zu Beginn des VII. Buches:

Ma plume est beaucoup fatiguée
et je n'ai plus cette âme gaie
qui m'a fait, malgré tous mes maux,
le moins chagrin des animaux.

Dass ihm auch der Eifer, mit dem sich die Dichterlinge auf das Travestieren warfen, die Freude daran verdarb, erklärte er selbst schon 1649 in dem oben zitierten Brief an Herrn Deslandes-Payen, den er dem V. Buch vorausschickte[2]). Ob sich der zweite Teil des Aeneis, der die Kämpfe in Italien behandelt, überhaupt weniger zur Travestie eignet, wie Scarron zugleich mit den oben erwähnten Versen anzudeuten scheint:

ce n'est pas ici jeu d'enfant,
c'est le fardeau d'un éléphant . . .
ici le sujet héroïque
aux vers burlesques fait la nique,
ce n'est plus ici que combats . . .,

mag dahingestellt bleiben. Möglicherweise hat auch der Umstand mitgewirkt, dass die meisten Leser nur die erste, interessantere Hälfte der Aeneis kennen und dass Scarron mit der zweiten somit nicht so vertraut war[3]).

Morillot l. c. p. 183 ff. — Weitere Notizen, wie sie sich natürlich in allen Essais über Sc. finden, werden im folgenden, soweit sie von Belang sind, von Fall zu Fall zitiert. — Einen Aufsatz, der aber nichts Neues bietet, sondern grösstenteils von Marmontels Artikel abgeschrieben ist, enthält auch die wissenschaftlich ganz wertlose, zum Familiengebrauch zugestutzte Ausgabe von Ch. Fétilly, V. Tr. précédé d'un notice etc. annoté et suivi d'un vocabulaire etc. Paris 1845. 2 Bde.

1) Morillot l. c. p. 193 Anm. 1.

2) cfr. die Übersicht vor § 1. p. 10.

3) Bruzen de la Martinière spricht diese plausibel klingende Vermutung aus in Hist. de Mr. Sc. Œuvres de Sc. t. Ier p. 72 f.

Die zweite Frage, warum er sich gerade Virgil zur Zielscheibe seines Witzes gewählt hat, ist ebenfalls unschwer zu lösen. Dass die Aeneis infolge gewisser organischer Mängel am leichtesten ins Burleske verzerrt werden konnte, lässt sich allerdings nicht beweisen. Zugegeben, dass der Charakter des Aeneas für einen Helden zu passiv, zu „pius" ist, dass er nie handelt, sondern wie eine Schachfigur von den Göttern geschoben wird, dass das lateinische Epos an innerer Unwahrheit leidet, dass es mit Pathos und deklamatorischen Elementen überladen ist — was gewinnt man mit einer solchen Konstatierung? Sie berechtigt noch lange nicht zu dem Schluss, Virgils Gedicht fordere zu einer Travestie heraus, wie ihn Junker zieht. Nach Morillot ist es besonders die ungemeine Künstlichkeit, die „fécondité de ressources", die die Aeneis dem burlesken Hohn aussetzte. Dagegen bleibt immer die Tatsache unleugbar, dass Scarron nicht ein seiner Ansicht nach verfehltes Werk karikieren wollte, etwa wie es Sorel im Berger Extravagant mit D'Urfés Astraea gemacht hatte, sondern ein Epos, das die ganze gebildete Welt und er selbst vor allen andern, als schön und erhaben bewunderte, gewaltsam ins Lächerliche entstellte. Morillot widerspricht sich selbst, indem er das zugibt (p. 187): „Scarron n'a eu qu'un but: il a voulu faire rire avec l'œuvre la plus admirée, la plus sérieuse, la plus touchante, il a voulu faire rire non pas aux dépens de Virgile, mais avec Virgile même." Dass Scarron hie und da eine Nachlässigkeit seines messire Maron spöttisch unterstreicht, ändert nichts an der rein burlesken Konzeption des Ganzen.

Ein anderer Beweggrund, den man gewöhnlich als sekundär anführt, ist weit wichtiger: nämlich Virgils ungeheure Beliebtheit. Er war im XVII. Jahrhundert der bekannteste und gelesenste der antiken Autoren; kein anderer kann sich mit ihm an Ruhm und Popularität messen. Man erhält ein Bild von seiner Verbreitung, wenn man bei Barbier die Liste der Übersetzungen ansieht, die von 1600—1660 in Frankreich, teils in metrischer, teils in Prosaform erschienen sind[1]). Da die burleske Wirkung nur durch ein fortwährendes Vergleichen des Zerrbildes mit seinem Original zustande kommt, war es ganz natürlich, diesen Dichter zu wählen, der Gemeingut aller Gebildeten war, den jeder Leser sofort in der Erinnerung hatte.

1) Barbiers Notes et additions zu Heynes notice raisonné des éditions de Virgile in der Virgil-Ausgabe von Heyne und Lemaire. Paris. Bd. VII p. 549 ff. Die Marquise de Rambouillet wollte Latein lernen, nur um Virgil im Urtext lesen zu können. cfr. Historiettes de Tallemant des Réaux hgg. von P. Paris und de Monmerqué. Paris 1865. Bd. II. p. 261. Über die wichtige Rolle, die Virgil schon im Schulunterricht der damaligen Zeit spielte, bringt interessante Belege Mennung in Sarasin, Halle 1902. p. 25.

Endlich kommt noch ein Umstand in Betracht, der für Scarron vielleicht ausschlaggebend war: dass er hier ein fertiges Modell vorfand in der Eneide Travestita des Italieners Lalli, die 1633, also schon 15 Jahre vorher veröffentlicht worden war und die er wohl auf seiner Romreise kennen gelernt hatte. Bereits einige Zeitgenossen nahmen an, dass er aus ihr die Anregung zu seiner Burleske geschöpft, so Naudé in seinem Mascurat und besonders sein Freund Rosteau, der ihn direkt einen Nachahmer Lallis nannte[1]). Dagegen wurde nun in den Menagiana kategorisch erklärt: „au titre près rien n'est moins ressemblant que l'ouvrage français et l'italien[2])." Dieses Urteil ist anstandslos in die späteren Kritiken übergegangen. Bruzen de la Martinière und nach ihm Frau Guizot wiederholen es; ähnlich spricht auch Fournel nur von einer ‚inspiration lointaine dépouillée de toute imitation directe, et même à ce qu'il semble de toute réminiscence' (l. c. p. XXII); und Junker schliesst sich ihm an (l. c. Kap. II). Überraschend aber ist, dass selbst Morillot, der die Frage allem Anschein nach studiert hat, ebenfalls Scarrons Abhängigkeit vollkommen leugnet; er kommt zum Schluss, dass unser Autor das italienische Gedicht wohl gekannt hat, doch „qu'il l'ait imité, à coup sûr cela n'est pas exact; car il est impossible de trouver le moindre rapport de détail entre le prétendu original et la copie" (l. c. p. 191). Auch hier war es Toldos Untersuchung vorbehalten, die Tatsachen richtig zu stellen[3]). Seine Vergleichung entwirft ein treffendes Bild vom Verhältnis der beiden Dichtungen. Interessant ist vor allem der Hinweis darauf, dass sich Scarrons Abspannung in den späteren Gesängen durch häufigere und bedeutsamere Entlehnungen beim Italiener offenbart. Die Erniedrigung der Götter und Helden geht bei beiden in gleicher Weise vor sich. Aeneas erscheint hier wie dort feig und wankelmütig, dann wiederum, dank einer sonderbaren Inkonsequenz, deren Erklärung später versucht werden soll, von wunderbarem übermenschlichem Mut in gewissen Momenten. Überhaupt überlässt sich bei beiden Dichtern die Travestie dem Zufall der Ideen „sans se soucier nullement de la logique des personnages et de l'unité du style." Bei Lalli wie bei Scarron ist Aeneas ferner als höflicher, zeremonieller Mann gezeichnet, mit sehr weichem Herzen, das sich bei jeder Gelegenheit in einer Tränenflut Erleichterung verschafft. Dido

1) cfr. Morillot l. c. p. 191. Dasselbe scheint auch Furetière in der Vorrede zu seiner Ænéide travestie zu insinuieren, wenn er sagt: „En tout cas il n'aura pas plus de sujet de se plaindre de moi que de J. B. Lalli, poète italien, qui a déjà traduit Virgile en sa langue et en vers burlesque sous le même titre." cfr. weiter unten die Analyse von Furetières Travestie.

2) Menagiana ou les bons mots et remarques crit., hist., mor. et d'érudition de Mr. Ménage etc. 3e éd. Paris 1715. t. I. p. 186ff.

3) Toldo, Ce que Sc. doit etc. 1893. p. 22ff.

wird mit Hohn überschüttet, bei diesem, wie bei jenem versagt aber der Witz gegenüber der tiefen Tragik ihrer Klagen, wenn sie sich von dem treulosen Trojaner verlassen sieht. (IV. Gesang.) Wichtiger noch als diese allgemeinen Übereinstimmungen ist die mehr oder weniger wörtliche Herübernahme von Details. Toldo zitiert einige Beispiele, die sich leicht vermehren liessen. Z. B. schliesst Scarron die burleske Schilderung Merkurs mit dem Vers:

sur le tout un peu maquereau.

Lalli hatte geschrieben:

ch'è come, verbi gratia, un buon ruffiano.

Oder die Beschreibung, die die verliebte Dido von Aeneas entwirft, lautet bei Lalli:

o come, o come è bel pienotto e rosso,
o come gli sta ben la pelle addosso! . . .

bei Scarron:

O qu'il est frais, ô qu'il est gras,
ô qu'il est beau, quand il est ras.

Toldo selbst ist aber weit davon entfernt, Scarron jede Originalität abzusprechen. Sie äussert sich in vielen charakteristischen Zügen. Die Anregung ist aus fremder Quelle geschöpft und ihr sind auch ohne Scheu Einfälle entnommen, die gerade in sein Konzept passten; aber dies fremde Gut hat er selbständig mit dem seinen verschmolzen und genug Eigenbau dazu gefügt. Scarron allein gehört vor allem das Hervordrängen der Person des Autors, die Manie, stets den Gang der Handlung zu unterbrechen, um sich mit dem Leser zu unterhalten, die langen Einschübe, in denen er den Text kommentiert und kritisiert, was der Italiener vermeidet. Gerade diese Digressionen haben am meisten beigetragen, die Spur der Nachahmung zu verwischen und erklären so das irrige Urteil Morillots und seiner Vorgänger. Ein einschneidender Unterschied besteht ferner in der Absicht. Lalli ist es nicht darum zu tun, das lateinische Epos burlesk zu verhöhnen, ihm ist die Travestie ein Mittel, seine geliebte Aeneis populär, jedermann zugänglich zu machen. Er sagt in seiner Vorrede: „Era stato di già tradotto l'ammirabil poëma di Virgilio in lingua toscana . . . pareva a mio giudizio che si facesse torto a poëma così eminente di non tradurlo anche in dilettevol stile giocoso affinchè il gusto fosse più universale e potesse ciascuno, nell' ora di respirare dalle gravi occupazioni, prendere opportuno sollevamento[1]." Damit hängt zusammen, dass er oft ganz ernst und wörtlich übersetzt und dass seine Komik überhaupt eine viel mildere ist. Morillot fasst diese graduelle Ver-

1) L'Eneide travestita del Signor Gio: Batt. Lalli. Venezia, presso St. Curti. 1675. p. 5.

schiedenheit in den passenden Vergleich: „Tandisque le poète berniesque ne baissait l'Énéide que de quelques tons, Scarron l'a baissée, pour ainsi dire de plusieurs octaves.“ (l. c. p. 192f.)

Wie bereits erwähnt, ist der Virgile Travesty ein Torso geblieben. Die Ausdauer Lallis, der nach seinem eignen Zeugnis in 8 Monaten das ganze Werk vollendete, hat Scarron gefehlt. Nur die ersten 7 Gesänge sind vollständig. Der achte geht bis Vers 189 des Originals und bricht in der Rede des Evandrus ab, ehe er den Sieg des Herkules über Cacus erzählt:

je vas
vous conter cet horrible cas.

Was bei der Lektüre der Burleske vor allem ins Auge springt, ist ihr wahrhaft erschreckender Umfang. Während bei Virgil die Länge der einzelnen Bücher zwischen ca. 700 und 900 Versen, bei Lalli zwischen ca. 150 und 220 Oktaven schwankt, zählen sie bei Scarron durchschnittlich 3000 Verse, also rund das drei- und vierfache des lateinischen Textes. Diese Erweiterung war vielfach schon eine technische Notwendigkeit. Der Inhalt eines Hexameters lässt sich kaum in die enge Form des Achtsilbers pressen; das ist doppelt einleuchtend, sobald man in Betracht zieht, wie energisch Virgil meist seine Gedanken kondensiert, während Scarron gar nie imstande ist, die kürzeste Formel für das, was er sagen will, zu finden. Was der Römer in einem Verse ausdrückt, muss er in mehreren umschreiben. Dazu kommen noch die Erdichtung neuer Züge, die Abschweifungen und Einmischungen des Autors, die sich hier in viel höherem Grade breit machen als im Typhon. Sie lassen das Gedicht so ungeheuer anschwellen. Wir erhalten nicht bloss eine Travestie, sondern mit ihr zugleich ein komisches Kommentar; es sind die Impressionen eines scherzhaft aufgelegten Herrn, der die Aeneis liest, sie ins Burleske verzerrt, seine Anmerkungen dazu macht und uns nebenbei alle Einfälle, die ihm durch den Kopf schiessen, mögen sie dem Sujet noch so fern liegen, mit grossem sans-gêne mitteilt.

Eine Inhaltsangabe der Travestie können wir uns ersparen. Die Handlung ist ja dieselbe geblieben wie bei Virgil; äusserlich hat sich nichts verändert. Aeneas ist noch immer der Trojanerfürst, der, mit seinen Penaten dem Untergang seines Volkes entronnen, von Junos Hass verfolgt, nach mühseligen Irrfahrten in Karthago landet, dort gastliche Aufnahme findet, die Königin Dido verführt und auf Jupiters Befehl wieder verlässt, um in Italien das ihm vom Schicksal verheissene Reich zu gründen und Ahnherr der römischen Nation zu werden. Auch die Struktur des Epos ist in den grossen Linien beibehalten; die Reihenfolge der Szenen bleibt dieselbe, keine ist ausgelassen, aber auch äusserst selten eine neu hinzugefügt, nur die vor-

handenen sind mit frei erfundenen Details verbrämt. Die burleske Verzerrung erfolgt innerhalb des im Original gegebenen Rahmens, den nur manchmal längere, mit dem Thema in keiner Beziehung stehende Digressionen durchbrechen.

Die Travestierung wird mit den Mitteln erreicht, die wir schon im Typhon kennen gelernt haben, nur dass es der Autor hier nicht mehr mit einem von der Sage in verschieden klingenden Versionen überlieferten Stoff zu tun hatte, der bei der Schilderung der Personen und Geschehnisse seiner Fantasie einen weiten Spielraum liess, sondern an eine Vorlage gebunden war, die die Handlung sowohl als ihre Träger in fest umrissener Zeichnung vorführte und so seiner Erfindung von vorneherein gewisse Grenzen steckte. Der Kontrast zwischen Bild und Zerrbild wurde dadurch weitaus schärfer, als es im Typhon der Fall war. Dort konnte man dem lächerlichen Olymp nur die Götterwelt entgegensetzen, so wie sie in unserer Erinnerung fortlebt, allerdings erhaben und ehrfurchtgebietend, aber immerhin vag und verschwommen, ohne prezise Konturen. Hier dagegen fordern die närrisch herausgeputzten Puppen, die Scarron vor unsern Augen tanzen lässt, fortwährend zum Vergleich mit den Helden Virgils heraus. Jede Fratze, die sie schneiden, jede Gliederverrenkung, die sie ausführen, äfft eine bestimmte Miene, eine bestimmte Gebärde nach. Wir sehen die Gestalten, die erniedrigt werden, in ihrer ursprünglichen Hoheit klar und deutlich vor uns. Der Eindruck, dass mit ihnen eine frivole, unwürdige Maskerade vorgenommen wird, ist unmittelbarer und eindringlicher, die rein burleske Wirkung, die auf dem Erkennen dieses Missverhältnisses beruht, infolgedessen intensiver.

Alle Majestät der Götter und Helden hat sich verflüchtigt; sie gleichen aufs Haar den Dutzendmenschen, denen wir im alltäglichen Leben auf Schritt und Tritt begegnen. Wenn sie dennoch unter ihrer Maske erkennbar sind, so liegt das vor allem daran, dass sie ihren Namen und die an ihn geknüpften Funktionen und Schicksale bewahrt haben, in zweiter Linie auch daran, dass die ihnen angedichteten Eigenschaften mit dem Charakter, den ihnen Virgil leiht, in gewisser Beziehung korrespondieren, dass also z. B. hier wie dort Juno hasserfüllt und rachsüchtig erscheint. Damit soll aber keineswegs gesagt werden, dass der Keim zur Travestie schon im lateinischen Epos lag, dass Scarron die Charaktere gar nicht oder nur wenig zu verändern brauchte, wie es Morillot in Übereinstimmung mit den meisten ihm vorangehenden Kritikern behauptet[1]): „Scarron n'a pas modifié leur caractère, il n'a pas représenté Énée impie et Junon charitable ... Les personnages de l'Énéide sont repris par Scarron avec beaucoup de vérité, mais aussi

1) l. c. p. 198f.

avec un très vif sentiment du ridicule qui les rend grotesques[1]) sans leur ôter leur ressemblance. Tous tombent du haut de leur grandeur épique; mais tous, il faut bien l'avouer, tombent du côté où ils penchaient déjà." Morillot übersieht dabei die tiefe Kluft, die die pathetisch verklärte Leidenschaft von der trivialen Schwäche scheidet. Die zürnende Juno Virgils ist imponierend, furchtbar in ihrem Groll. Hätte der moderne Autor diesen Zug wirklich nur stark betont und übertrieben, so wäre aus ihr eine groteske Furie geworden, die, masslos wütend, Himmel und Erde in Bewegung setzt, um den Sterblichen zu vernichten; nach dieser Seite hin neigte die Göttin. Scarron ist aber weit davon entfernt, ihren Affekt zu übertreiben, ihn in unnatürliche Dimensionen aufzubauschen. Im Gegenteil! Er drückt ihn ins Niedrigmenschliche, ins Alltägliche herab, und stellt ihn so als nichtig, kleinlich und lächerlich dar. Er raubt ihm alles, was ihn grossartig, gewaltig erscheinen lassen konnte[2]) und macht aus der „saeva Juno" ein keifendes Marktweib, das gerne klatscht, hetzt und Intriguen einfädelt, eine zänkische bissige Alte, der der eigene Bruder Neptun nachsagt, sie hätte einen „chien d'esprit". Und was von Juno gilt, gilt auch von den übrigen Gestalten. Sie sind keine Karikaturen im eigentlichen Sinn des Wortes, da sie nicht durch Übertreibung ihrer charakteristischen Züge lächerlich werden[3]). Virgils Zeichnung bot zur Entstellung lediglich den äusseren Anlass. Erst der burlesken Fantasie konnte es gelingen, die von ihm geschilderten Eigenschaften gewaltsam in Lächerlichkeiten und Verkehrtheiten zu verzerren, in dem sie sie von der Skala des Pathetischen auf die des Komischen übertrug. Häufig genug sind sie sogar vollkommen aus der Luft gegriffen; vom Virgilschen Neptun und Priamus z. B. führt keine Brücke zum Neptun und Priamus, wie sie bei Scarron auftreten[4]).

---

1) Da M. keine Scheidung der Begriffe vorgenommen hat, so gebraucht er hier, wie auch sonst öfter, grotesque = burlesque.

2) So charakterisiert er z. B. einmal diese 'guerre terrible', wie er ihre Verfolgung ironisch nennt, durch den Vergleich mit dem Krieg, indem Lakaien und Hunde gegenseitig leben. Ein andermal lässt er sie dem Aeneas drohen:

Je vous vais faire à la pareille
enrager votre chien de soûl,

oder schwört, ihm durch Alekto

un tour plus fâcheux qu'un procès

antun zu lassen. Man sieht, wie er im Interesse seiner burlesken Absicht bemüht ist, die Bedeutung der Fehde zu verkleinern.

3) Man kann bei diesem Urteil höchstens die Gestalt des Aeneas ausnehmen, insoferne als die marionettenhafte Willenslosigkeit und unmännliche Unentschiedenheit, die ihm bei Scarron anhaftet, seine fromme Passivität, seinen Gehorsam gegen die überirdischen Mächte karikiert.

4) cfr. auch Schneegans, Gesch. d. grot. Satire p. 462, der ebenfalls gegen Morillots Anschauung Stellung nimmt.

Bei der Verteilung seines Hohnes bedenkt Scarron Götter wie Helden mit gleicher Liebe. Auf dem olympischen Thron sitzt ein gutmütiger Pantoffelheld, très-pitoyable, dessen Schürzenjägerallüren der Eifersucht seiner verblühten Frau stets neue Nahrung bieten; Neptun ist ein alter, kränklicher Griesgram, dem seine Umgebung jede Aufregung ersparen muss und der sich in seiner unterseeischen Langeweile damit amüsiert

à faire en mer des ricochets.

In Venus tritt, ganz wie bei Virgil, die Liebesgöttin hinter der sorgenden Mutter zurück. Sie ist kindisch in ihren Sohn vernarrt, vergiesst Freudentränen, weil er mit soviel Anstand zu knixen weiss und verteidigt seine Rechte vor Jupiter mit einer Zungenfertigkeit, einem Aufgebot von Schmähungen gegen Juno und ihre Günstlinge, dass man förmlich irgend eine Gevatterin vor sich stehen sieht mit zornrotem Kopf und in die Hüfte gestemmten Armen. Cupido ist ein verzogener Junge, der von seiner Mutter mit Näschereien gefüttert wird, Merkur der bekannte dunkle Ehrenmann, ein geriebener Gauner, Falschspieler, Taschendieb und noch schlimmeres. Priamus, prince très-débonnaire, ist ein schwachsinniger, leichtgläubiger Greis, den Sinons Erzählung so passioniert, dass er für ihn unter den Zuhörern sammeln geht. Didos Schwester Anna ist eine hässliche alte Jungfer, die auf hohen Straussenbeinen einherstelzt und viel Talent zum Kuppeln bekundet. Dido selbst ist eine plumpe, plattnasige Afrikanerin, une grosse dondon, die in der Einsamkeit des Witwenbettes nach einem Mann seufzt, ihre Liebe zu Aeneas in geschmacklosen Albernheiten verrät, seine Initialen auf ihrem Haarband trägt und ihm, wenn er sie verlässt, vorrechnet, wie er als Bettler bei ihr gestrandet und wie er sich mit seinen Gefährten an ihrer Tafel herausgemästet.

Am schlimmsten ergeht es aber Aeneas selbst. Er spielt in der tollen Posse, die sich Virgile Travesty betitelt, die komische Rolle par excellence, den Hanswurst, der keinen Schritt tun und kein Wort sagen kann, ohne sich dem Spott auszusetzen. Alles, was an einem Mann komisch anmutet, trägt Scarron zusammen und heftet es seinem Aeneas an. Er erdrückt die Gestalt förmlich unter lächerlichen Attributen und schafft ein wahres Sammelsurium von Schwächen und Verkehrtheiten. Aeneas ist energie- und haltlos, übertrieben empfindsam, er hat „le don des larmes“ und weint bei jedem Anlass wie ein Kalb, ein rechter „Nicaise bigot et larmoyant“, wie ihn Géruzez[1]) nennt. Dabei ist er eitel, seine grosse Reinlichkeit wird hervorgehoben, womit es freilich schlecht stimmt, wenn ihm Venus einmal den Rat geben muss, ein frisches Hemd anzuziehen, da heute Sonntag sei; seine Umgangsformen

1) Essais de litt. frçse. 2e série. p. 99

sind fein, aber zu zeremoniell; manchmal erscheint er dann wieder linkisch, grob und von täppischer Unbeholfenheit. Als sparsamer, auf sein Gut ängstlich bedachter Hausvater zeigt er sich bei der Flucht aus Troja, wo er schnell sechs Hemden übereinander anzieht, während die Seinigen das Küchengeräte retten. Gewöhnlich benimmt er sich sehr feig, weicht den Gefahren aus und wagt sich nur zitternd in Abenteuer, die schlimm enden könnten. Im Kampf zeigt er sich ebenso kleinmütig, als er vorher prahlerisch gewesen und so krankhaft ist seine Furcht, dass er z. B. das Schreckensbild Polyphems immer noch vor seinen entsetzten Augen auftauchen sieht, nachdem er dem gigantischen Menschenfresser schon längst entronnen ist. Doppelt erheiternd wirkt es dann, wenn er uns stolz versichert:

mais l'homme de cœur tout surmonte!

Kann ihn aber einmal ein Beweis von Tapferkeit blamieren, so wird er gleich mit Löwenmut ausgestattet und schlägt sich selbst in der Unterwelt ‚comme un forcené' gegen Phantome. Er muss eben um jeden Preis, gleichviel durch welche Mittel lächerlich werden. An den Widersprüchen, die sich daraus ergeben, stösst Scarron sich nicht.

Nahe verwandt ist dieser Aeneas, wie wir bereits früher angedeutet haben, mit einer anderen Schöpfung Scarrons, mit dem famosen Jodelet, dem Ahnherrn der lustigen Bedienten, die sich bis zu Beaumarchais' Figaro herauf auf der französischen Bühne tummeln. Beide sind in ihrer outrierten Betonung des nüchternen, praktisch-materialistischen Standpunktes die Dolmetscher des Autors, dem alle hohen Aspirationen und Gefühle verdächtig waren, der hinter allem romantischen Pathos die leere Phrase witterte und am wenigsten das heroische Ideal verstehen konnte, wie es in der Literatur seiner Zeit verherrlicht wurde. Er protestiert gegen diesen Kultus, weil er an die Ehrlichkeit des Heldentums nicht glaubt. Im Jodelet setzt er ihm die nackte Verneinung des Ehrbegriffs entgegen, den Zyniker der anrüchigsten Sorte, der seinem Herrgott dankt, dass er aus ihm nur einen faquin, einen pied-plat gemacht hat, der sich über die Schmach einer Ohrfeige mit dem Gedanken hinwegtröstet, es lege ja auch der Bader seine fünf Finger auf die Wange und dessen Anschauung in dem Stosseufzer gipfelt:

Oh qu'être homme d'honneur est sotte chose!

Im Aeneas geht Scarron noch einen Schritt weiter. Da zeigt er unter der Löwenmaske den furchtsamen Esel, gerade wie er schon im Typhon Mars, das mythologische Ideal kriegerischer Gesinnung, als einen Aufschneider gemalt hatte, der klein beigibt, sobald es sich um Taten handelt. Auch der troische Held, der Stammvater der glorreichen römischen Nation, ist ein Hasenfuss, von einer zagen Vorsicht beseelt, die ihn zum Antipoden der Cid, Horatier und wie sie sonst heissen mögen, macht. „Seht, so schauen Eure vielgerühmten und vielbewun-

derten Helden in Wirklichkeit aus, sobald man den Schleier der poetischen Lüge von ihnen reisst!“ ruft Scarron seinen Zeitgenossen zu. Hier quillt ihm der burleske Hohn direkt aus dem Herzen. Man spürt die Genugtuung, mit der er dies unwürdige Zerrbild eines Heros konstruiert hat.

Gleichzeitig mit den Charakteren der Personen werden auch die einzelnen Szenen travestiert. Neben der burlesken Charakterkomik läuft eine burleske Situationskomik, die ganz ähnlich, durch Übersetzung aus dem Pathetisch-epischen ins Trivial-realistische erreicht wird. Da ist z. B. die Unterredung Jupiters mit Venus. Wie der Göttervater durch das Glas hinab auf die Erde sieht, ob dort alles gut geht, naht sich ihm Venus und schüttet ihr kummerschweres Herz aus. Der Gedanke, dass ihr Sohn zurückgesetzt und benachteiligt wird, bringt sie in solche Aufregung, dass sie rasend, wie von einem Teufel besessen, weint, schluchzt und stöhnt. Lächelnd fasst sie Jupiter unters Kinn und beschwichtigt sie, so recht, wie man zu einem verwöhnten Kind spricht. Sie solle sich doch schämen, so zu plärren (braire), „comme la femme d'un veau!“ Was werden die Leute von ihr denken! Und, um sie zu trösten, schildert er ihr in den glänzendsten Farben das zukünftige Schicksal des Römervolkes, bis er sich beinahe heiser gesprochen hat und Venus gähnend von ihm Abschied nimmt. Oder das Gelage der dem Sturm glücklich entronnenen Trojaner, die

jusqu'à ventre déboutonné

sich mit Wein und Wildpret vollstopfen. Nach dem Mahl plaudern sie über die überstandene Gefahr, diskutieren das Los, das wahrscheinlich ihre Gefährten erreicht hat, die einen beten für sie, die andern werden in ihrem Meinungsaustausch so laut, dass man kaum mehr das Donnern gehört hätte. Oder Dido und Aeneas sitzen sich beim Abendessen gegenüber, von einer Schar von Dienerinnen umringt; und während er seine Serviette ‚en bavette' unter das Kinn bindet, um seine Kleider zu schonen, spricht sie das Benedicite. Reich an solchen Szenen ist namentlich der zweite Gesang, wo Aeneas der Königin Trojas Fall berichtet. Sinon wird gebunden vor Priamus geschleppt, den die neugierig sich herandrängende Menge beinahe umstösst. Kaum ist der verräterische Grieche von den Fesseln befreit, so stimmt er ein herzzerbrechendes Geheul an, in das die Umstehenden — der mitleidige Priamus voran — einfallen. Der König selbst geht für ihn sammeln, damit er sich durch einen Schluck für seine Erzählung stärke. Im Triumph bringen sie das unheilvolle Pferd durch die frischgeschlagene Bresche in die Stadt hinein. Ringsum tanzen Mädchen und Knaben und die allgemeine Freude ist so ansteckend, dass

Priam même aussi dansotait
quand en beau chemin il était.

Später, wenn die Griechen in den Strassen morden und sengen, waffnet sich auch der greise Fürst. Aber als er an den Damen vorbeikommt, die sich zitternd und Vaterunser murmelnd am Fuss eines Altars aneinanderkauern und von seiner Gemahlin angerufen wird, besinnt er sich eines Besseren und setzt sich zu ihnen

sans fanfaronner davantage.

Sein Sohn Polyte wird vor seinen Augen getötet. Nachdem er dem Mörder Pyrrhus eine lange, strenge Strafrede gehalten hat, schleudert er seinen Pfeil gegen ihn mit solcher Wucht, dass er selbst rücklings zu Boden fällt, wo ihm der rohe Sohn des Achilles den Kopf abschlägt. In gleichem Sinne ist die Flucht des Aeneas beschrieben. Er lädt seinen alten Vater in einer Hucke auf den Rücken, Anchises hält die Laterne empor und so gehts in panischer Furcht durch die Gassen; jedes Geräusch macht sie beben; ihre eigenen Schatten erschrecken sie; Anchises gerät ausser sich vor Angst, obwohl er vorher pathetisch vom Leben Abschied genommen und den Tod willkommen geheissen hat; er schlägt auf Aeneas, wie auf ein Lasttier, ein, um ihn zum Galopp anzuspornen, bald schmeichelt er ihm flehend, bald wieder schimpft er unter Flüchen und Drohungen.

Diese wenigen Proben zeigen bereits, wie Scarron selbst aus Situationen, die ihres Ernstes wegen ganz unverwundbar schienen, burleske Effekte zu ziehen weiss. Es ist immer derselbe Weg, den er einschlägt. Wie würde sich so ein Vorgang heute, unter gewöhnlichen Sterblichen abspielen? frägt er sich und gleich baut sich ihm die Szene auf, banal veristisch, das Pathos entkleidet, nicht mehr grosszügig dargestellt, sondern mit allen Begleitumständen und Details ausgemalt, die an sich wohl wahr sein können, aber keine poetische, keine charakteristische Wahrheit in sich bergen[1]).

1) Zweifellos verrät sich in solchen Gemälden eine starke Beobachtungsgabe. Sie sind treu der Wirklichkeit abgelauscht und mit scharfem Blick für den Umriss, freilich mit übertriebener Betonung der komischen Momente hingezeichnet. Ihr pittoresker Realismus würde dem Autor alle Ehre machen, wenn er sich Selbstzweck wäre und nicht bloss dazu diente, das Werk eines grossen Dichters zu entstellen.

Nur selten versagt Scarrons Hohn völlig. So im IV. Gesang bei der Schilderung von Didos Seelenqualen, wenn sie von Reue und Sehnsucht gepeinigt, sich über die Treulosigkeit des Geliebten härmt. Scarron übersetzt da ernst und sinngetreu und seltsam fallen diese düster klingenden Zeilen aus ihrer Umgebung heraus:

Elle s'effraya de son sort.
Le désespoir saisit son âme
et prit la place de sa flamme.
Sa flamme se change en fureur,
ce qu'elle aima lui fait horreur.

Da hier die Travestie an den Text des Originals gebunden war, so drängt sich noch die Frage auf, wie sich Scarron im einzelnen zu ihm verhält, bezw. wie weit er sich bei der Entstellung von ihm entfernt. Drei Stufen lassen sich hierbei unterscheiden[1]).

Elle s'abandonne à la rage;
le jour même lui fait ombrage,
elle le hait, elle le fuit,
souhaite une éternelle nuit
pour ne se pas voir elle-même.
La mort par son visage blême
ne lui fait point blêmir le sien . . .
Dans l'horreur qu'elle a de son sort
elle ne songe qu'à la mort . . .

Auch ihr glühendes Gebet um Rache ist bei Sc. intakt geblieben:

Soleil qui chauffes l'univers . . .
qui tout vois et qui tout regardes,
et, par les rayons que tu dardes,
produis la lumière et le jour,
vis-tu jamais plus lâche tour?
Junon qui sais toutes ces choses
et qui peut-être me les causes;
et toi, ténébreuse Hecaté,
toi qui par mon ordre as été
la nuit aux carrefours hurlée
et par tes saints noms appelée,
dames des ténébreux manoirs,
vengeresses des crimes noirs,
Dieux de la moribonde Élise,
si la vengeance m'est permise,
prenez, justes divinités,
part en mes maux et m'écoutez!

An anderen Stellen haben markige, kurze Sätze wie z. B. das berühmte

tantae molis erat, Romanam condere gentem,

der Travestierung widerstanden. Sc. verwässert es in vier ernsten, aber farblosen Zeilen.

1) Auch Morillot (l. c. p. 207 ff.) unterscheidet hier 3 Stufen. Er meint aber, bei der ersten liege der Keim zur burlesken Komik schon im lateinischen Text selbst und zitiert als Beispiel die Beschreibung der Flucht des Aeneas aus Troja. Er übersieht, dass gerade die Momente, die sie lächerlich machen, Sc.s Erfindung sind. Sc. übertreibt die Furcht des Aeneas und Anchises, die bei Virgil in der gegebenen Situation ganz natürlich schien, er fügt auch die Details hinzu, wie Anchises seinen Sohn schlägt, anfleht und beschimpft; sie fliessen doch nicht von selbst aus dem knappen Virgilschen Satz:

Nate, exclamat, fuge, nate, propinquant.

Es ist übrigens nicht uninteressant zu konstatieren, dass gerade diese Szene schon den Spott der alten Lateiner hervorgerufen hat. Panofka reproduziert

Einmal travestiert Scarron Virgils Gedanken, ohne ihn auszumalen oder durch neue Elemente zu bereichern, also nur durch die Art und Weise seiner Übersetzung. So wird z. B. aus dem „insignem pietate virum" das anachronistische Epitheton „ce galant homme". Oder der lateinische Ausdruck wird durch einen kraftlosen, trivialen wiedergegeben, der seinen Inhalt als geringfügig, kleinlich darstellt, z. B. aus

multum ille et terris iactatus et alto
vi superum . . .

wird: Junon . . . lui fit passer de mauvais jours
et lui fit force vilains tours.

Oder ein Teil des Virgilschen Gedankens, der nur nebensächlich war, nur illustrieren sollte, wird isoliert und wirkt nun durch seine Betonung burlesk. Wenn Venus statt

O qui res hominumque deumque
aeternis regis imperiis et fulmine terres!

bei Scarron zum Göttervater sagt:

Grand roi, qui faites sur la terre
tant de si beaux coups de tonnerre,

so stellt sie sich damit etwa auf das geistige Niveau einer dummen Bauernmagd, der an der göttlichen Herrlichkeit nichts so sehr imponiert, als das Blitzen und Donnern. Oder es wird eine Eigenschaft durch ihre Wirkung realistisch veranschaulicht. Bei Virgil sind die Winde des Aeolus in ‚speluncis atris' eingesperrt, bei Scarron

dans une caverne
où l'on ne va point sans lanterne.

Hier ist überall der Gedanke in seinem ursprünglichen Umfang erhalten. Dabei bleibt unser Autor aber selten stehen. Wenn sich die Gelegenheit bietet, spinnt er Virgils Idee weiter, löst sie in ihre Bestandteile auf, fügt ihr neue hinzu und gestaltet, was der römische Dichter nur angedeutet hatte, zu einer selbständigen Schilderung. So wird aus dem

iudicium Paridis spretaeque iniuria formae,

das das Motiv von Junos Hass angibt, gleich eine burleske Schilderung des Paris-Urteils und eine Aufzählung der Schönheitsfehler, die Juno entstellen:

in seinen „Parodien und Karikaturen auf Werken der klassischen Kunst" (in Abhandl. der Berliner Akademie 1850/51) ein Wandgemälde aus Pompeji, das sie karikiert. Anchises und Ascanius sind ganz als Hunde abgebildet, Aeneas zeigt menschlichen Körper, aber Hundekopf und Hundeschweif. Er und Ascanius sind überdies mit langem Phallus begabt. Die Zeichnung ist auch in Th. Wrights Histoire de la caricature. Trad. Sachot (P. Garnier) abgedruckt. p. 19.

Le beau jugement de Pâris
et l'insupportable mépris
qu'en faveur de Vénus la belle
il eut pour Pallas et pour elle,
outre qu'il avait révélé
(heureux s'il n'eût jamais parlé!)
qu'elle avait trop longue mamelle
et trop long poil dessous l'aisselle
et pour dame de qualité
le genouil un peu trop crotté.

Virgil lobt die Deiopeia, die Juno Aeolus als Lohn verheisst, nur als die ‚forma pulcherrima' unter den Nymphen und überlässt es der Phantasie des Lesers, sich ihre Vorzüge im einzelnen auszudenken. Scarron will das für uns besorgen und entwirft uns ein eingehendes Bild der Deiopeia so, wie er sie sich vorstellt, als schöngeistiges Fräulein, ungefähr wie eine Preziöse des XVII. Jahrhunderts:

Un vrai visage de poupée . . .
elle est nette comme un denier.
Sa bouche sent la violette
et point du tout la ciboulette;
elle entend et parle fort bien
l'espagnol et l'italien;
le Cid du poète Corneille,
elle le récite à merveille,
coud en linge en perfection
et sonne du psaltérion.

Wenn Dido bei Aeneas sich nach Priamus und Hektor erkundigt,

multa super Priamo rogitans, super Hectore multa,

so knüpft Scarron daran noch viele neugierige Fragen, die eine Dame interessieren können:

Elle lui fait cent questions
sur Priam, sur les actions
d'Hector tant que dura le siège,
si dame Hélène avait du liège,
de quel fard elle se servait,
combien de dents Hécube avait,
si Pâris était un bel homme,
si cette malheureuse pomme
qui ce pauvre prince a perdu
était reinette ou capendu etc.

Ebenso zählt er auch die Andenken an Aeneas, die Dido auf den Scheiterhaufen legt und die Virgil kurz als ‚dulces exuviae' bezeichnet,

eins nach dem andern auf: seine Unterhosen, seine Nachtmütze, Bänder und Schmuck etc.

Endlich finden sich auch Abschnitte, die ganz willkürlich eingefügt sind, zu denen Virgil nicht einmal den Vorwand bot, wie das anmutige Genrebildchen, das uns Hektors Sohn, den kleinen Astyanax, bei seiner Grossmutter vorführt:

Elle l'aimait plus que sa vie;
quand petit encore il était,
en ses bras souvent le portait
et souvent, de ses mains royales,
lui remuait ses langes sales,
et cette bonne mère-grand,
quand il devint un peu plus grand,
faisait avec lui la badine,
l'entretenait de Mélusine,
de Peau-d'Ane et de Fierabras
et de cent autres vieux fatras.
Cet enfant était son idole,
et la vieille en était si folle
qu'avec lui, troussant hoqueton,
entre les jambes un bâton,
elle courait la prétentaine
jusqu'à perdre souvent l'haleine.
Andromaque s'en tourmentait,
connaissant bien qu'on le gâtait.
Priam le voyant à toute heure
s'empiffrant de pain et de beurre,
disait avec sévérité:
„Ce sera quelque enfant gâté!"
Hécube n'en faisait que rire
et sa mère n'osait rien dire.

An anderen Stellen fallen plötzlich unvermittelt sarkastische Seitenhiebe auf die Zeitgenossen: Scarron schimpft über seine Konkurrenten in der burlesken Poesie, „ces rimeurs de rien", über die eingebildeten „rimeurs antithésants", die lieber Geld ausschlagen würden, als eine Antithese opfern; manchmal nimmt er auch einen Anlauf zur Satire, spottet über die Ärzte oder die Richter und verhöhnt die Manie der Franzosen, ihren Stammbaum auf trojanische Geschlechter zurückzuführen. Hie und da gerät er dabei in einen ganz ernsthaften, moralisierenden Ton, so z. B. wenn er von den „fausses bigotes" spricht, die Aeneas in der Hölle antrifft. Sie

tiennent que le grimacer
peut tous les péchés effacer,

et sans être humble et charitable,
qu'à Dieu l'on peut être agréable.

In die Reihe dieser Abschweifungen gehören vor allem auch die persönlichen Bemerkungen, in denen uns der Autor vom Sujet ablenkt, um seine eigene wichtige Person in Erinnerung zu bringen. Er benutzt dabei allerhand unschuldige Kniffe. Will er uns z. B. klarmachen, wie wenig Aeneas an eine Abreise von Karthago dachte, so nimmt er sich selbst zum Vergleich: ebensowenig als er, der cul-de-jatte daran denken kann, ein Ballet zu tanzen. Bietet sich seiner Phantasie gar kein Anknüpfungspunkt, so spricht er auch unvermittelt, ohne jeden Übergang von sich. Er vertraut uns seine Sorgen an, wie lange ihn die Krankheit quält, wie viel Ärger ihm der Prozess gegen seine Stiefgeschwister verursacht etc. Er lässt uns in seine Werkstatt blicken, zeigt sich uns, wie er über der Arbeit sitzt: Jupiters Rede im I. Gesang langweilt ihn derart, dass er schon zweimal den Mut verlor und abbrechen wollte. Er jagt hinter einem Reim her, verzichtet darauf, ihn zu finden und hilft sich mit einem Witz aus der Klemme:

Cependant Aeneas le fort
(Maron dit pieux, mais la rime
m'est une excuse légitime)

Oder von Aeneas in der Unterwelt:

Dans le Cocyte se va perdre,
(Rime qui sait rimer en ‚erdre',
je le laisse à plus fin que moi.)

Oder, um noch ein Beispiel zu bringen:

Porté tant par-là que par-ci
ou par-ci, par-là: l'un vaut l'autre.
En un métier comme le nôtre
on ne rime pas comme on veut,
mais seulement comme l'on peut.

Er flicht seine Betrachtungen über die Helden und die Ereignisse ein, naiv klingende Glossen, häufig nur eine kurze Parenthese, oft aber auch mehrere Zeilen umfassend. Zerreisst Aeneas in der Verzweiflung sein Gewand, so ruft Scarron mitleidig aus:

fou qu'il était!

Muss er von Junos Zorn berichten, so fügt er kopfschüttelnd hinzu:

ils se fâchent donc comme nous,
je ne les croyais pas si fous,
et les croyais être sans bile
ces beaux dieux d'Homère et Virgile.

Manchmal stellt er sich, als wäre er über gewisse Details im Unklaren: Wie hoch war doch der Tempel?

Consultons Virgile!

Oder er trägt peinliche historische Genauigkeit zur Schau: Alektos Erscheinung erschreckt Turnus,

dont il eut bien fort la courante
comme on a su de sa servante.

Manchmal glaubt Scarron, Virgils Behauptungen nur mit Vorbehalt wiedergeben zu dürfen. Wenn er den goldenen Zweig beschreibt, den Aeneas pflücken soll, meint er nachdenklich:

J'ai bien peur de mentir ici.

Oder er weist durch ein vorsichtiges

Chose très-difficile à croire

oder

au moins Virgile nous l'a dit

jede Verantwortlichkeit von sich ab. Manchmal hinwiederum legt er sich eifrig für die Wahrheit seiner Schilderung ins Zeug und bekräftigt sie mit einem energischen:

maudit soit qui ment!

Schliesslich übt er auch hie und da leise Kritik an seinem Original. Virgils Vergleiche finden nicht immer Gnade vor seinen Augen. Er tadelt dann:

La comparaison est faiblette,
n'en déplaise à si grand poète.

Der goldene Zweig musste mindestens mit einem Stern oder Mond oder einer Sonne verglichen werden. Ein anderer Vergleich, dass der kriegerische Gesang der Faliscer und Fescennier wie Schwanengesang tönte, chokiert ihn, weil er falsch ist. Scarron weiss wohl, dass Schwäne keine angenehme Stimme haben[1]). Nichts ist für Scarrons Eigenart so charakteristisch, als dieses unbezwingliche Bedürfnis, sich mit seinen Lesern zu unterhalten. Wir konstatierten das schon früher gelegentlich der Erwähnung seiner Gedichte. Auch im Typhon ist der persönliche Ton zu verspüren. Aber hier im Virgile Travesty wird er geradezu zum vornehmsten Stilprinzip, dem sich die übrigen Besonderheiten seiner Schreibweise unterordnen. Er wird auch gleichzeitig zu einem wichtigen Travestierungsmittel. Denn das stete Hervortreten des Autors trägt in seine Dichtung jene familiäre ungezwungene Note, die durch ihren Kontrast mit der feierlichen, würdevollen Pose des klassischen Epos die burleske Wirkung schon vorbereitet, gleichsam die Atmosphäre schafft, in der die respektlosen Spässe zünden können. So hat Morillot Recht, wenn er sagt: „Le charme le plus singulier de cet étrange poème provient peut-être de ce qui nous déplairait ailleurs, de l'intervention presque continuelle de l'auteur." (l. c. p. 209.) Aber eine Gefahr lag nahe, der Scarron auch nicht immer ausweichen konnte: die

1) cfr. weitere Beispiele bei Fournel p. XXVII f. und Junker Kap. IV.

schnelle Ermüdung des Lesers. Es irritiert auf die Dauer, den Dichter vor sich auftauchen zu sehen, wie er die Fäden zerreisst und wieder zusammenknüpft. Der Reiz dieser Überraschung verflüchtigt sich bald, man merkt die Absicht und wird verstimmt, um so leichter, als die Einmischung selbstredend nicht immer gleich witzig und verblüffend herbeigeführt werden kann. Es steckt viel Gequältes und Manieriertes in dieser Nonchalance. Häufig scheint sie nur den Zweck zu haben, die Armut der Einfälle und Spässe zu maskieren, so dass man sich versucht fühlt, mit einer kühnen Variierung des Goetheschen Wortes auszurufen:

Denn eben, wo „die Witze" fehlen,
da stellt „der Autor" zur rechten Zeit sich ein.

Wie schon verschiedene Beispiele zeigten, spielt in Scarrons Technik auch die Aufzählung eine gewisse Rolle. Er stellt gerne eine Menge von Details nebeneinander, um seine Schilderung plastischer und farbiger zu gestalten. Man braucht nur an das oben zitierte Porträt der Deiopeia zu denken, an die mannigfaltigen Fragen, die Dido an Aeneas richtet, an Hekubas Spiele mit Astyanax u. s. w. Doch gewinnt dieser Procédé bei ihm keine übermässig Bedeutung. Verschiedene seiner Nachfolger, Brébeuf und vor allem auch Dassoucy haben ihn viel eifriger gepflegt.

Auf einen Punkt muss noch kurz hingewiesen werden, auf den wiederholt erhobenen Vorwurf, Scarrons Dichtung sei unanständig und zotig. Dass ihn der Abbé Goujet[1]) ausspricht, kann weniger überraschen, als dass Th. Gautier[2]), besonders in Beziehung auf den Typhon in die Klage miteinstimmt. Nichts ist ungerechter[3]). Selbstverständlich sind diese burlesken Gedichte keine Lektüre für Kinder und Ch. Fétilly musste gehörig ausmerzen, als er den Virgile Travesty für den Familiengebrauch zurichtete[4]). Der derbe Ton liegt im Charakter der Zeit und des Werkes begründet. Das Wort „cul" kehrt alle Augenblicke wieder und von gewissen Leibesverrichtungen ist oft die Rede. Im Typhon warf der Riese durch sein Rülpsen die Götter über den Haufen. Alekto rülpst so lärmend, dass Kanonenschüsse dagegen sanft klingen. Dido, Turnus u. a. nässen in der Angst oder Aufregung ihr

1) Bibliotheque frçse. etc. Paris 1742. t. Ve p. 140.

2) Les Grotesques. Art. Scarron. p. 369.

3) Man höre, was Paulin Paris (freilich mit einem Seitenhieb auf die moderne Literatur, den man nicht billigen kann) über diesen Punkt sagt: „Molière et Scarron, avec leurs deux ou trois gros mots, leurs quelques licences de mauvais goût, sont d'une lecture assurément moins dangereuse que les romanciers et les auteurs dramatiques de notre siècle." Avis im I. Bd. der Ausgabe des Historiettes de Tallement des Réaux. Paris 1865. p. XXII.

4) P. 1845. 2 Bde. cfr. die Anmerkung an der Spitze dieser Analyse.

Bett. Die Sibylle verbreitet auf ihrem Dreifuss sehr hörbar allerhand menschliche Gerüche, im troianischen Pferd sind Aborte vorgesehen u. s. w. Niemals drängen sich diese Scherze aber vor und das geschlechtliche Moment ist noch sparsamer und diskreter verwertet. Scarron wirft zwar mit Ausdrücken wie „putain, garce, cocu“ um sich, aber er vermeidet durchwegs die Ausmalung lüsterner oder obszöner Situationen und ebenso die komische Umschreibung des Geschlechtsaktes in mehr oder minder eindeutigen Bildern und Vergleichen. Man wird diese Zurückhaltung schätzen, wenn man Furetière oder gar Dassoucy kennt, die sich keine Gelegenheit zu gepfefferten Witzen und Schilderungen entgehen lassen, wenn man sich an die Komik der Parnasse und Cabinet Satiriques erinnert, die zeitlich gar nicht weit hinter Scarron liegen und wenn man sich überhaupt vergegenwärtigt, welch breiten Platz das Sexuelle in der komischen Literatur der Franzosen einnimmt, von den Fabliaux angefangen über Rabelais, Lafontaine, Voltaire bis herauf zu den jüngsten Humoristen des XIX. und XX. Jahrhunderts.

Ein Gesamturteil über den Virgile Travesty ist fast unmöglich. Schon die Tendenz allein wird viele Leser abstossen. So mancher, der sich die Burleske gefallen lässt, so lange sie ihren Hohn nur an Fabeln übt, die wir aus einer dunklen Tradition kennen, der sich auch der literarischen Parodie freut, wenn sie eine treffende satirische Kritik in sich birgt, wird sich unwillig von dieser Travestie abwenden, die eines der grossen Werke der Weltliteratur gewaltsam ins Lächerliche verzerrt, aus reiner Lust an Zerstörung und Verneinung und wird sich mit Th. Gautier verwundert fragen, ob es denn wirklich ein so gelungener Scherz ist, wenn man Helden in dickfellige Spiessbürger, schöne Prinzessinnen in beleibte Maritornen verwandelt und sie wie Marktweiber reden lässt[1]). Aber selbst wenn man versucht, sich auf Scarrons Standpunkt zu stellen, seine Absicht als berechtigt anzuerkennen, so steht sein Werk doch so dicht an der Grenzscheide, die die Improvisation in feuchtfröhlicher Gesellschaft von der Kunst trennt, dass es einem ordentlich schwer fällt, ihm gerecht zu werden. Man mag gerne mit seinen Kritikern die lustige Laune anerkennen, die die Maskerade eingegeben hat, die witzige Art, wie sie oft im einzelnen durchgeführt ist, den Fond von Beobachtungsgabe, der gewissen Szenen trotz der komischen Färbung ein so naturgetreues, anschauliches Gepräge verleiht, die gutgespielte Naivetät, die aus vielen Abschweifungen und Reflexionen spricht, den ungezwungenen tändelnden Tonfall, in dem manche Verstiraden dahinfliessen. Aber wie verlieren sich diese Oasen in der trostlosen Wüste, die uns durch mehr als 20000 Verse hindurch angähnt.

1) Les Grotesques p. 355.

Für eine amüsante Verdrehung wie viel gequälte, an den Haaren herbeigezogene, für einen zündenden Witz wie viel frostige Witzeleien, für eine schalkhafte Anmerkung wie viel langweilig-geschwätzige Entgleisungen, für ein paar frische, lebhafte Verse wie viel holprige, mühsam zusammengeschlossene Zeilen[1]). Der Virgile Travesty als Ganzes ist ein Werk, an dem jeder literarische Masstab versagt: von einer Kunstlosigkeit der Komposition, ohne Entwicklung, ohne Perspektive. Die Travestie geht aus keiner einheitlichen Konzeption hervor, sondern ist dem Zufall des Gedankens überlassen und deshalb voll innerer Widersprüche, eine Reihe wahllos nebeneinander gesetzter Grimassen, die in ihrer Komik à tout prix eher traurig als fröhlich stimmen, in formeller Hinsicht von der grössten Nachlässigkeit. Man muss schon den guten Willen von Scarrons Kritikern besitzen, um mit ihnen über vereinzelten gelungenen Stellen den Rest zu vergessen und wie sie in allem, was man sonst bei einem Autor und auch bei einem komischen Autor tadelt, bei Scarron einen Vorzug zu erkennen[2]); sonst wird einem der ungeheure Erfolg des Gedichtes stets ein Rätsel bleiben, das nur durch die teilweise noch schlechteren Erzeugnisse der Burlescomanie und durch eine krankhafte Entartung des Geschmacks erklärt werden kann.

Wir wundern uns, wenn wir von Racine, Jean Racine, hören, er hätte gerne in dem Buch gelesen[3]) und halten es lieber mit dem Maler Poussin, der schon über den Typhon und Scarrons kleinere Gedichte einem Bekannten gegenüber geurteilt hatte: „Vous trouverez bon que je ne vous exprime pas tout le dégout que j'ai pour de pareils ouvrages“ und der sich über die Virgiltravestie, die ihm der Poët selbst zugesandt hatte, noch schärfer äusserte: „il prétend me faire rire d'aussi bon cœur qu'il rit lui-même, tout estropié qu'il est; mais au contraire, je suis prêt à pleurer quand je pense qu'un nouvel Érostrate se trouve dans notre pays“[4]). Nun, Scarron einen Herostrat zu nennen,

1) Treffend ist Tallemants Charakteristik: „Quelquefois il échappe de plaisantes choses à Scarron; mais ce n'est pas souvent. Il veut toujours être plaisant et c'est le moyen de ne l'être guère.“ Les Historiettes de Tallemant des Réaux, 3e éd. etc. par P. Paris et de Monmerqué. Paris 1865. t. Ve. p. 385.

2) Bezeichnend für diese Auffassung, der man auch bei Géruzez, Fournel und Junker begegnet, ist Morillots Ausspruch (p. 180f.): „ce qu'on reprendrait sévèrement chez un auteur sérieux, devient chez Sc. en vertu même du genre burl., une gentillesse et une 'folâtrerie' permise; il ne vient pas à l'idée de chicaner l'auteur sur telle expression douteuse ou sur telle rime misérable; il s'en accuse lui-même en riant tout le premier et cet aveu ajoute à la faute un charme de plus.“

3) Morillot p. 190.

4) In Lettres de Nic. Poussin. Zitiert bei Morillot l. c. p. 14.

heisst ihn tragischer nehmen, als er verdient und die Wirkung seiner Burleske überschätzen. Aber die Empfindung, aus der dieser Ausdruck geflossen ist, gereicht Poussin nur zur Ehre, um so mehr, als er mit seinem Tadel als Prediger in der Wüste dasteht. Wohl erhebt auch Cyrano[1]) seine Stimme gegen Scarron, beschuldigt ihn, Apollos heilige Kunst entweiht zu haben und vergleicht ihn mit einem erbosten Frosch, der am Fuss des Parnassus quackt. Sein Urteil ist aber verdächtig. Es entspringt weniger ästhetischen Gesichtspunkten, als einer persönlichen Gehässigkeit.

Dass Scarrons Nachahmer ihn loben, hat nichts auffallendes an sich. Sie sprachen dabei pro domo und mochten hoffen, dass sich vom Ruhmesglanz des Meisters auch ein schwacher Strahl auf ihre Produkte verirren würde. Und so heben denn die meisten Travestien mit einer tiefen Verbeugung vor der Aeneis des „cul-de jatte“ an. Aber der Beifall erschallt ebenso aus dem Lager der preziösen Dichter, ja überhaupt allgemein aus den Kreisen der literarisch Gebildeten. Unter den Widmungsversen, die nach einer damals verbreiteten Mode das erste Buch des Virgile Travesty einleiteten, findet man neben Boisrobert, Segrais und La Motte Le Vayer le fils, auch die Namen von Tristan l'Hermitte und Georges de Scudéry vertreten[2]). Ihr Gedankengang ist

---

1) Lettre contre Ronscar. cfr. Morillot p. 190 und besonders P. A. Brun, Cyrano Bergerac. Thèse. Paris 1893 p. 124 ff. In der ersten Ausgabe ist das Anagramm Ronscar noch nicht verwendet. Dort steht ausdrücklich der Name Scarron.

2) Im Epigramm Tristans taucht zum erstenmal die merkwürdige Ansicht auf, die übrigens auch Corneille geteilt hat (cfr. sein Sonett an Dassoucy, zitiert in § 2), eine Travestie sei insofern verdienstlich, als sie die Kehrseite des travestierten Werkes zeige und demselben eine zwiefache Wirkung ermögliche:

Mon cher Scarron, Virgile enrage
et tout le monde est étonné,
de voir son plus superbe ouvrage
en burlesque ainsi retourné.
On croyait que son Énéide,
pompeux, élégant et fluide
fût sans pareil en l'Univers.
Mais on dit en voyant le vôtre,
que c'est un drap à deux envers
aussi bien d'un côté que l'autre. (Éd. Fournel. p. 48.)

Auch Morillot denkt ähnlich. Er lobt Scarron, dass er Virgils Triumph vollständiger und allgemeiner gemacht habe. Durch ihn erregt jetzt die Aeneis, die uns früher nur rührte und erschütterte, auch unser Lachen. „Quand nous voulons nous délasser un instant, ce n'est pas à Virgile édité par Heyne ou par Ribbeck que nous irons demander la gaieté, mais c'est quelquefois à Virgile

stets derselbe, einerseits: Scarron hat dem klassischen Epos nicht geschadet, sondern im Gegenteil seinen Ruhm aufgefrischt, anderseits: die Travestie hat auf dem Gebiet der Komik denselben Grad von Vollendung erlangt, wie die Aeneis auf dem Gebiet der ernsten Poesie. La Motte le Vayer versteigt sich sogar zu der Behauptung:

> Mon bon monsieur Virgile, il faut vous retirer . . .
> il faut céder au sieur Scarron
> qui d'un style rempli de beautés et de charmes
> et par d'incomparables vers
> fera rire tout l'Univers
> de tous ces accidents qui nous causaient des larmes . . .[1])

Die Frage, was wohl Virgil selbst von dieser Maskerade halten würde, stellt sich der Advokat Guéret in seinem Parnasse Réformé und löst sie mit einer Huldigung für Scarron. Der Verfasser sieht sich im Traum auf den Parnass unter die toten Dichter versetzt. Virgil erscheint und führt Klage zugleich im Namen Ovids: „Parce qu'on n'a pu suivre la majesté de nos vers latins, on nous a rabaissés jusqu'au style des carrefours." Aeneas, sagt er weiter, erscheine in der Travestie als der letzte aller Menschen und besser hätte man, wie er es seinerzeit angeordnet, sein Gedicht verbrannt, als es solcher Erniedrigung preisgegeben. Da fällt ihm Ovid in die Rede. Virgil sei Scarron im Gegenteil zu Dank verpflichtet. „Car il a donné à votre Énéide dans le genre burlesque le même rang qu'elle tient dans le sublime . . . le style burlesque, qui fait tout mon mal, est une partie de votre gloire . . . il a des grâces folâtres et goguenardes qui valent bien vos beautés graves et sérieuses." Nun wendet sich Scarron selbst an Virgil und stellt sich ihm in langer Ansprache vor: „ . . . je ris en prose et en vers selon que la fantaisie m'en prend . . . sans moi il y a trente ans que l'on ne rirait plus en France et si vous ne voulez rire comme les autres, prenez garde que je ne vienne à la tête de deux cent mille rieurs pour exterminer votre chagrin." Da, heisst es im Buch, begann Virgil zu lachen „et tendant les bras à Scarron ils s'embrassèrent si fort qu'ils ne purent quasi se quitter." Der ganze Traum aber schliesst mit einem Urteilsspruch Apollos, dessen IV. Artikel also lautet: „Voulons que

---

travesti par Scarron." (p. 193.) Diese Theorie ist schwer verständlich. Als ob ein Epos ein Tiroler Teppich wäre, den man heute so und morgen so dreht oder eine Art Jean qui pleure et Jean qui rit! Als ob es nicht zur Unterhaltung und Zerstreuung eine Literatur gäbe, die noch andere Quellen der Komik kennt, als uns die Bilderwelt eines Dichters im Hohlspiegel verzerrt schauen zu lassen!

1) Éd. Fournel p. 50.

dans la Salle des Grotesques il soit érigé une statue en l'honneur de Scarron“[1]).

Auch Sorel[2]), der die burleske Vogue in den heftigsten Wendungen verdammt, Sorbière[3]) und Baillet[4]) schliessen sich von diesem Lobeskonzert nicht aus, ebenso wenig als später der Abbé Goujet, der bei manchem Tadel die unnachahmliche Laune Scarrons hervorhebt, die freilich nicht immer gleich frisch sprudele[5]). Bedingungslos wird der Autor vom ersten Herausgeber seiner Werke verherrlicht, der in seinem apologetischen „Discours sur le style burlesque en général et sur celui de Mr. Scarron en particulier“ mit grosser Liebe Scarrons Vorzüge in das hellste Licht rückt[6]). Die Naivetät scheint ihm einer der hervorstechendsten und er hebt hervor, dass die Travestie weniger am Achtsilber oder an der Wahl bestimmter Worte hänge, als vielmehr an der absonderlich gearteten Gedankenwelt des Dichters. Zu der gleichen Folgerung wie Bruzen: Scarron ist in seinem Genre einzigartig, gelangt auch Marmontel, der überhaupt für die Burleske viel übrig hat[7]). Marmontel nennt ihn einen der geschmackvollsten Leute seines Zeitalters und betont seine geistige Verwandtschaft mit Marot. Seitdem ist über den Virgile Travesty oft und viel geschrieben worden. Géruzez, Frau Guizot, Fournel, Junker und Morillot, sie alle loben mit mehr oder weniger Reserve. Besonders wird von ihnen, wie auch schon von Marmontel, die feine und diskrete Kritik Virgils gerühmt, die sich in dem Gedicht verberge und die es dem gelehrten Kenner teuer mache.

Der beste Beweis für den erstaunlichen Beifall, den das burleske Epos errang, ist und bleibt die Sintflut von Nachahmungen, die über Frankreich hereinbrach, ohne einen gleichen Erfolg zu erzielen. Sie sind, wenn es hoch kam, nach einigen Auflagen verschwunden und vergessen worden. Der Virgile Travesty aber wurde bis ins XIX. Jahrhundert herauf in zahlreichen Neuausgaben dem Publikum zugänglich gemacht[8]). Schon 1664 war von Charles Cotton das erste Buch ins

1) Le Parnasse Réformé. Huitième édition, revue, corr. et augmentée. A. Paris, chez Th. Jolly 1669. p. 14 ff.

2) De la connaissance des bons livres. 1671. p. 226 f. Er entschuldigt ihn: „on a dû trouver bon qu'étant toujours malade il ait pris cet exercice pour un soulagement dans ses douleurs.“ Auffallend ist, dass er Sc. den ersten nennt, der derartige Werke produziert habe. Offenbar rechnet er seine von satirischer Tendenz eingegebenen Travestien der Götterwelt nicht zur burlesken Gattung.

3) u. 4) cfr. Bruzen de la Martinière, Discours etc. t. Ier p. 114 ff. und Morillot p. 189.

5) Bibliothèque française etc. t. Ve. Paris 1742. Kap. VII p. 136 ff.

6) Scarron Œuvres t. Ier. p. 99 ff.

7) Marmontel Œuvres. Paris 1818. Éléments de littérature. t. XIIe. Article Burlesque.

8) cfr. Éd. Fournel p. XLII.

Englische übertragen worden[1]). Der öfter wiederholte Versuch, dem Torso eine Fortsetzung zu geben, zeugt gleichfalls von seiner Beliebtheit[2]).

Erst 1656 kehrt Scarron zu dem Genre zurück, das ihm so viel Lorbeeren eingetragen, also viele Jahre, nachdem er der Virgiltravestie überdrüssig geworden war und der Burleske überhaupt zu entsagen schien. Man wundert sich, dass gerade dieses letzte Gedicht, die Ode von Hero und Leander[3]), das Scarrons bestes in der Art ist, bisher so wenig Beachtung gefunden hat. Nur Morillot erwähnt es rühmend und widmet ihm eine kurze Besprechung[4]).

Die bekannteste antike Fassung der lieblichen Sage, die bei uns Schillers Ballade eingebürgert hat, liegt vor in des Musäus *τὰ κατ' Ἡρὼ καὶ Λέανδρον*. Auch Ovid hatte in zwei Briefen seiner Heroides — von Leander an Hero und von Hero an Leander — die verzehrende Sehnsucht der Liebenden und ihre Klagen über das hochgehende Meer, das ihre Zusammenkünfte vereitelt, gemalt[5]).

---

1) Scarronides or the first book of Virgil Travestie. Neuauflage mit einer Travestie des IV. Buchs 1670. Auch in England gefiel das Werk. Denn bis zu Cottons Tod (1687) erschienen nicht weniger als 6 Auflagen. cfr. Dictionary of National Biography. t. XII. s. v. London, Smith, Elder and Co. Noch 1691 erschien eine Nachahmung: Scarronides, a mock poem on the second book of Virg.'s Eneis in engl. burlesque by John Smith. London. cfr. Barbier Additions à la notice de Heyne etc. In der Virgil-Ausgabe von Heyne u. Lemaire. Bd. VII p. 572ff.

2) Die bekanntesten dieser missglückten Versuche sind der eine von Jaques Moreau de Brasei, der 1706 in Amsterdam erschienen ist und den auch Fournel abdruckt, freilich unter dem vorsichtigen Vorbehalt: „voulant publier un Virgile Travesty complet, nous avons dû, à défaut du bon, prendre le moins mauvais" (p. XLI), und dann der spätere, wahrscheinlich zuerst 1730 gedruckte von Tellier d'Orvilliers, der aber nur das IX. u. X. Buch umfasst. cfr. auch Morillot l. c. p. 212[2] und Junker, der sie (l. c. Kap. II) kurz bespricht.

3) Léandre et Héro. Ode burl. de Mr. Scarron. À Mgr. Fouquet, procureur général etc. In Œuvres t. VIIIe p. 336—362.

4) l. c. p. 215—219. Lobend zitiert wird es ferner in der Übersetzung des Musäus von F. Grégoire und F. Collombet, wo es heisst: „On y reconnaît le génie de l'auteur, génie inimitable dans son genre. Le fond de l'histoire de Léandre et Héro est conservé, mais le poète français a brodé cette histoire à sa manière et n'y a rien laissé de sérieux." Abgedruckt in Le Panthéon Littéraire publié par E. Falconnet sous la direction de Mr. Aimé-Martin. Les Petits Poèmes Grecs. Paris 1838. p. 377. — Auffallend ist, dass die zahlreichen Essays über Scarron, die sein ganzes Schaffen in den Bereich ihrer Betrachtung ziehen, dieses Gedicht gar nicht erwähnen.

5) Bis in die moderne Zeit herauf erfreute sich der Stoff grosser Beliebtheit. Über die zahlreichen Bearbeitungen cfr. Dr. M. H. Jellinek, die Sage von Hero und Leander in der Dichtung, Berlin 1890, sowie die Ergänzungen in der Rezension Literaturblatt für germ. u. rom. Phil. 1891 Nr. 1. Scarrons Ode ist

Scarron nennt keck mehrmals den Musäus als seine Quelle, obwohl er jedenfalls keine Zeile des griechischen Textes gelesen hat[1]). Morillot weist bereits auf diese offenkundige Unwahrheit hin; er meint aber, die Ode gehe einzig auf Marots Gedicht zurück, mit dem sie allerdings in enger Verwandtschaft steht[2]). Indessen hat Lanson seitdem festgestellt, dass Scarron Gongoras „A la fabula de Leandro y Ero" gekannt und viele Züge daraus nachgeahmt hat[3]). Schon bei Gongora[4]) ist die Sage ins Burleske verzerrt und zwar mit einem Beigeschmack von literarischer Satire, da mehrfach Boscan parodiert wird. Scarron hat manches nahezu wörtlich übersetzt. Wie Gongora betont er die lächerliche Ursache des Unglücks, an dem nur der Mangel eines elenden Bootes und einer alten Laterne Schuld trägt. Gongora beginnt seine Erzählung mit einem Wortspiel:

Aunque entiendo poco griego
en mis greguescos he hallado
certos versos de Museo . . .

in dieser Studie nicht einmal genannt; auch der Übersetzung C. Marots ist nur in einer Anmerkung flüchtig gedacht, obwohl sie in ihrer naiven, noch ganz mittelalterlichen Färbung ebenso charakteristisch für die veränderte Auffassung ist, als z. B. das mittelhochdeutsche Gedicht (p. 7) oder Boscans spanische Adaptierung (p. 11 ff.). — Ca. 20 Jahre vor Scarrons Gedicht (1633 nach Jellinek [p. 62], 1638 nach Brunet, Manuel du Libraire etc.) war ein Trauerspiel von La Selve erschienen: Les amours infortunées de Léandre et d'Héron. Ich konnte es nicht einsehen. 1667 wurde die Sage von neuem dramatisiert, von Gilbert: Léandre et Héro. Die beiden Dramen werden auch von P. Ristelhuber, de Herus et Leandri historia poetica. (Lutetiae Parisiorum 1863) in Kap. VI (Spectacula) aufgeführt. Eine ganz burleske Behandlung des Stoffs liegt vor in dem englischen Gedicht 'Lenten Stuff' von Th. Nash (London 1599), in dem sogar ein komplizierter mythologischer Apparat aufgeboten ist. cfr. die Inhaltsangabe bei Jellinek p. 27 f. — Über die antiken Bearbeitungen der Sage cfr. Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie. Bd. I u. II. s. v. Hero u. Leander.

1) z. B. p. 342: Musée un grégeois rimailleur
de qui j'emprunte cette histoire . . .
p. 350: Elle lui tint ce fier discours
que j'ai recueilli de Musée . . .

2) l. c. p. 215 ff. Marots Histoire de Léandre et Hero war 1541 in Lyon erschienen. Sie hat vielleicht auch Boscans Leandergedicht (1543) beeinflusst; wenigstens lässt die Analyse des letzteren bei Jellinek (p. 11 ff.) eine solche Vermutung zu. Im Gegensatz zu Morillot hatte Toldo (Ce que Sc. doit etc. p. 38) an italienische Einflüsse gedacht und E. Roy (Ch. Sorel p. 162[1]) die Hypothese einer Entlehnung aus Bracciolinos Hero e Leandro (1630) aufgestellt.

3) Études sur les rapports de la litt. française et de la litt. espagnole au XVIIe siècle (1600—1660). In der Revue d'hist. litt. de la France. t. IIIe p. 328 ff.

4) Die Fabel bildet die Romanzen Nr. 55/56 in der Gongora-Ausgabe der Biblioteca de Autores españoles desde la formacion de lenguaje hasta nuestros dias. Band XXXII. Madrid 1854. p. 523—525.

Und Scarron leitet, wie folgt, ein:

Quoique je ne sois pas grand grec
Je lis une grecque chronique . . .

Gerade einige der reizendsten Züge sind dem Spanier entlehnt. So die Strophe, die uns Heros Eltern in der Kirche zeigt. Da schrieb Gongora:

Señora madre devota
se estuvo siempre rezando
y señor padre poltron
se salió à dormir al patio.

Scarron:

Cependant que dévotement
sa mère priait dans le temple,
son père de mauvais exemple
sur un banc ronflait rudement.

Oder die Szene in der Unglücksnacht, da Hero vergebens ihr flackerndes Licht gegen den Sturm schützen will:

Gongora:

Con las manos la defiende
y con las rupas la cubre.

Scarron:

Héro pour défendre du vent
la lumière de sa chandelle,
met sa chemise devant elle
et se brûle les doigts souvent[1]).

Sehen wir uns jetzt, nachdem wir die fremden Federn ihrem Eigentümer zurückgegeben haben, das Gedicht selbst an. Nach einer langen Widmung an Fouquet, die von biographischem wie literarhistorischem Standpunkt[2]) aus nicht uninteressant ist, gibt Scarron in der Exposition kurz das Thema an (Strophe 29—56):

---

1) cfr. weitere Beispiele bei Lanson l. c. p. 329. L. macht p. 330 auf eine weitere Entlehnung aus einem Hero und Leander-Sonett des Juan de Valdes y Melendez aufmerksam. Doch kann Scarron diese Idee (Leander fleht zu den Wogen, sie möchten ihn erst bei der Rückkehr verschlingen) auch direkt aus Martials Epigramm geschöpft haben.

2) Scarron beklagt sich bitter über die „fanfarons d'amitié", die grossen Herren, die ihn mit leeren Versprechungen, mit „iscariotes paroles" betrogen haben. Er bricht dann eine Lanze für die komische Dichtkunst gegen die „faiseurs de grands vers pleins d'emphase". Nachdem er in sehr vernünftiger Weise dargelegt hat, dass nicht der Beifall einer Ruelle über den Wert eines Werkes entscheiden kann, setzt er ihm ein anderes Kriterium entgegen, das für seine Auffassung höchst bezeichnend ist:

C'est au palais chez les marchands
où la vente mauvaise ou bonne
á tous ouvrages ôte ou donne
le nom de bons ou de méchants.

Deux amants l'un et l'autre insigne
pour l'esprit et pour la beauté . . .
se marièrent une nuit . . .
mais faute d'un méchant bateau,
faute d'une vieille lanterne,
le fier Destin qui tout gouverne,
fit perdre en mer le jouvenceau.

Gleichzeitig stellt er uns auch die beiden Liebenden vor:

Le garçon avait nom Léandre
et ne passait pas pour un zéro,
la pucelle avait nom Héro,
de peau doucette et d'âme tendre.

Hierauf schildert er, gewissermassen in einem ersten Akt, dem längsten Teil des Gedichtes (Str. 57—132) die Begegnung der beiden, Leanders Liebeswerben und seine Erhörung. Den Anlass bietet eine Wallfahrt, wie sie alljährlich im Venustempel zu Sestos die Bewohner der Umgegend versammelt. Leander erblickt dort die schöne Priesterin, in die er sich sogleich verliebt; er verbirgt sich im Tempel und überrascht sie nach dem Gottesdienst beim Umkleiden. Es gelingt ihm, ihr Herz zu gewinnen. Eine Zusammenkunft wird für die Nacht verabredet, Hero will eine Fackel als Wegweiser aus dem Turm stecken, den sie einsam, nur in Gesellschaft einer alten Dienerin bewohnt, und Leander soll über den Hellespont schwimmen.

Die Strophen 133—159 beschreiben die erste Liebesnacht und die Seligkeit der folgenden Wochen, wo Leander regelmässig den Weg unternimmt, bis der Herbst zu Ende geht und der Winter mit seinen Stürmen zum grossen Leid der Liebenden das Meer unpassierbar macht.

Der Schlussteil des Gedichtes (Str. 160—201) erzählt uns die Katastrophe, wie sich Leander auf Heros dringende, sehnsüchtige Briefe hin entschliesst, den Gefahren zu trotzen. Erschöpft vom Ringen mit den rasenden Elementen, sinkt er unter, als Heros Leuchte im Wind erlischt. Sobald er tot ist, beruhigt sich der Ozean und trägt seinen Leichnam an den Strand von Sestos, wo ihn am Morgen nach einer angstvoll durchwachten Nacht Hero erblickt. Sie eilt hinab zum Ufer:

Vers le rivage elle courut,
vit son amant mort sans remède,
lors criant: Dieu me soit en aide,
sur lui roide morte elle chut.

Mit viel Witz ist die Figur des kühnen Liebhabers ins Komische verzerrt, ohne die groben Mittel, die aus Aeneas eine so lächerliche Jammergestalt schufen. Leander ist als eitler junger Herr geschildert, der im Kreis der Damen glänzt, hübsche Liedlein dichtet und sogar einen dicken Roman in der Arbeit hat,

qui devait être aussi charmant
qu' Astrée et même davantage.

Dass er Schulden hat und sein frühzeitiger Tod seine Gläubiger in arge Verlegenheit stürzt, vervollständigt sein Bild nach der Seite des Lebemanns hin. Als routinierter Don Juan zeigt er sich gleich bei der ersten Begegnung mit Hero. Während die andern Jünglinge vergebens vor der Schönen paradieren und ihre Aufmerksamkeit auf sich zu lenken versuchen, geht Leander sofort zum Angriff über.

Le drôle, près d'elle à genoux,
feignant de lire en son bréviaire,
disait tout bas en grec vulgaire:
„Belle, je meurs d'amour pour vous."

In besonders hellem Licht zeigen sich aber seine Betörungskünste, als er nach der Feier Hero allein überfällt. Geschickt weiss er da seine Glut zu malen, Heros Eitelkeit zu schmeicheln und ihre Tugend durch den Hinweis auf Venus, die weniger grausame Göttin, der sie dient, zu erschüttern. Damit sind aber seine Mittel noch keineswegs erschöpft: Seufzer und Tränen stehen ihm zu Gebote, er droht sich selbst zu töten und krönt seinen Sturmlauf mit einer gutgespielten Ohnmacht, so dass das Mädchen nicht länger zu widerstehen vermag. Als Mann von Erfahrung in derlei Affären denkt er auch gleich daran, Heros Dienerin durch ein Geschenk sich geneigt zu machen:

On dit qu'au premier jour de fête
il lui fit don d'un just'au-corps.

Neben ihm erscheint Heros Gestalt farbloser, von geringerer Lebensähnlichkeit. Eigentlich tritt sie nur in der Szene im Tempel hervor. Sonst bleibt sie passiv und lässt sich schnell erobern, nachdem sie sich ein wenig der Form halber gesträubt hat,

faisant la scandalisée
comme les filles font toujours.

Noch während sie spröde tut und den zudringlichen Leander mit erbaulichen Reden zurechtweist, strafen schon ihre verliebten Blicke die Worte Lügen.

Die Nebenpersonen sind, obwohl nur skizziert, doch mit charakteristischen Strichen umrissen und machen alle den Eindruck, als wären sie frisch nach der Natur gezeichnet und auch wohl getroffen: Heros Vater, der von ererbten Renten lebt, ihre Mutter, die auf ihre vornehmen Ahnen stolz ist, Leanders Mutter, die neue Kassandra, die von einer Dienerin Medeas Zauberkünste gelernt hat und ihrem Sohn ahnungsvoll weissagt

qu'il mourrait un jour de trop boire,

sein Vater, der Sergeant-major a. D., der in seiner Jugend Bereiter

eines Trojanerkönigs war, gut fechten und schiessen kann und dem beim Musizieren ein lächerlicher Unfall zustöst:

Enfin un jour sonnant du cor
il se démonta la luette,

und endlich die alte Dienerin, die Hero im Turm mit „contes à dormir debout" langweilt, eine entfernte Verwandte der Celestina und der Macette, der das Kuppeln im Blut steckt und die, als die Jungfrau sie errötend in ihr Geheimnis einweiht,

loin de rien dire, au contraire,
s'en réjouit de tout son cœur,

die aber dabei, als wackere Duegna, in verfänglichen Situationen den äusseren Anstand zu wahren sucht, und Leander, der nackt dem Meer entsteigt, schnell vom Kopf bis zum Fuss mit einem Tuch bedeckt,

pour garder quelque bienséance.

Auch einzelne Szenen verraten dieselbe realistische, humorvolle Beobachtung, so z. B. wenn Hero mit ihrer Familie zum Tempel wandelt:

Vers le temple elle cheminait
et messieurs ses chers père et mère
marchaient devant et son grand frère
par civilité la menait.

Oder das Verhalten Leanders, nachdem er Heros Jawort erhalten hat. Ein womöglich wahres, aber gleichgültiges und lächerliches Detail lässt diese Szene ins Komische umschlagen:

il fit cent postures de fou
et se fit grand mal au genou
s'agenouillant à l'étourdie.

Auch in dieser Ballade spielt das Hervortreten des Autors eine bedeutende Rolle. Wie im Virgile Travesty ist er auch hier erfinderisch in Vorwänden, seine Person zu zeigen und die Komik der Darstellung durch lustige Seitensprünge zu erhöhen. Bald affektiert er eine pedantische Gründlichkeit. So kann er nicht für die Wahrhaftigkeit dessen, was er über Leanders Mutter berichtet, einstehen. Denn ein Grieche, ein Verwandter Agamemnons behauptet von ihr das Gegenteil. Ob der Turm rund oder viereckig war, weiss er nicht, ebensowenig als das genaue Datum der Nacht, in der der kühne Liebhaber ertrank. Hie und da korrigiert Scarron sich selbst:

Héro, j'ai presque dit la vierge.

An anderen Stellen unterbricht oder unterstreicht er die Handlung durch schelmisch-naive Reflexionen:

Ces amants donc, tous deux d'un âge
se marièrent une nuit
afin d'éviter le grand bruit
qu'aurait fait un concubinage.

Oder, wenn er uns erklärt, warum Hero die erloschene Flamme nicht wieder anfachen kann:

Mais Héro n'était plus pucelle,
il le faut être pour cela.

Daneben fehlen freilich auch nicht Züge derberer Komik, Beispiele jenes gezwungenen Um-jeden-Preis-Witzigseins, das vielfach die früheren Travestien entstellt hat. So muss auf dem Weg zur Kirche Leander sich durch einen lächerlichen Unfall von oben bis unten mit Schmutz bedecken, so muss Hero ihre Sonntagstoilette vor einem zerbrochenen Spiegel vollenden und sich während der Liebeserklärung verlegen hinter den grossen Ohren kratzen. Denselben zweifelhaften Geschmack verrät die drastische Art und Weise, wie dem Leser die Schönheit der beiden Liebenden anschaulich gemacht werden soll: sie ist so hervorragend, dass ihre Eltern auf zwölf- und dreizehnmal keine ähnlich schönen Kinder hervorbringen könnten und ähnlich das Kompliment, mit dem Leander seine Werbung einleitet. Er preist ihren Vater und ihre Mutter, die es gut verstanden hätten

travailler en postérité.

und frägt:

Dites-moi s'ils furent longtemps
à vous composer si parfaite?[1])

Aber derartige Einzelheiten sind glücklicherweise so selten, dass man bei der Lektüre leicht über sie hinweggleiten kann. Und man tut das um so lieber, als man in diesem Gedicht Scarron von seiner besten, liebenswürdigsten Seite kennen lernt. Ein Vergleich mit dem Typhon und der Virgiltravestie, denen es an Umfang bedeutend nachsteht, kann nur zu seinen Gunsten ausfallen. Nun mag ja ein Teil dieses Reizes wohl, wie Morillot meint[2]), darauf beruhen, dass der burleske Hohn sich hier nicht an ein Meisterwerk, an verehrungswürdige Helden wagt, dass Hero und Leander recht winzige Persönlichkeiten sind, deren Abenteuer wir uns auch in ironischer Beleuchtung gern gefallen lassen. In der Hauptsache darf man die Wirkung der kurzen Ode gewiss ihren positiven Eigenschaften zuschreiben. Scarron ist hier vorzüglich in

1) Über die Betonung dieser, man möchte sagen, prähistorischen Momente im Leben des Menschen, die uns Moderne chokiert, dachte das XVII. Jahrh. überhaupt anders. Derartige „Schmeicheleien" waren gang und gäbe, cfr. u. a. Scarrons Stanzen an Mlle de Lude, t. VIIIe p. 313 ff. oder um ein besonders bezeichnendes Beispiel zu wählen, die Wendung, mit der er ein Gedicht an Ludwig XIV. schliessen durfte (VIII, p. 405):

Célébrez le feu roi qui l'a su faire tel
et baisez-en les mains à madame sa mère
qui par ce beau chef-d'œuvre est digne d'un autel.

2) l. c. p. 217.

Stimmung, seine Laune ist nicht gequält und künstlich erhitzt, sie sprudelt vom Anfang bis zum Ende gleich frisch und natürlich, die Darstellung ist knapp und sicher, ihr Tempo dem zierlichen Inhalt angemessen, keine störenden Breiten, keine ermüdenden Entgleisungen, dabei das ganze von schalkhafter Naivetät durchweht, belebt von einer humorvollen Verve, wie Scarron sie sonst nur zu häufig vermissen lässt. Wie lustig ist z. B. nach der Liebeserklärung das Thema in ein paar Zeilen zusammengefasst:

c'est à peu près comme cela
que les deux amants s'entrevirent
qu'ils s'aimèrent, qu'ils se le dirent
et que le diable s'en mêla.

Und wie witzig sind in ihrer konzentrierten Hast, die schon rhythmisch die Ungeduld der Liebenden persifliert, die zwei Strophen, die uns von der Brautnacht erzählen!

Il fallait du temps profiter.
Léandre entra chez la pucelle,
l'épousa, se coucha près d'elle,
le reste ne se peut conter.
Il faut en semblable aventure,
pressé d'un semblable désir,
avoir eu semblable plaisir,
pour faire semblable peinture.

Auch nach der formellen Seite hin hebt sich das Gedicht über den Typhon und die burleske Aeneis. Dazu mag viel die Einteilung in vierzeilige Strophen mit dem Reimschema abba beigetragen haben. Sie schafft einen angenehm bewegten Rhythmus und hilft vor allem über die grosse Gefahr des Achtsilbers hinweg, der Scarron sonst nicht entronnen ist, über die Gefahr des uferlosen, der Laune des Reimes überlassenen Fortfliessens. Der regelmässige Einschnitt nach je vier Versen zwang den Autor, der Strophe auch inhaltlich einen Abschluss zu geben, so dass sich wohl ausgeschnittene und eingerahmte Gedanken und Bilder aneinander reihen. Scarron, der seine Ohnmacht gegenüber der Tyrannie des Reimes wohl kannte, hatte sich gleich vor dem Leser entschuldigt:

je m'en vais vous la [chose] conter
non sans quelquefois m'écarter,
car la Rime son homme emporte.

Diese Worte, die man als Leitspruch über die gesamte burleske Produktion setzen könnte, sind hier zu bescheiden und unangebracht. Die strengere Form des Aufbaus in Strophen zwang ihn, der einmal eingeschlagenen Strasse zu folgen, ohne nach rechts oder links abzuschwenken.

Es erübrigt noch, Scarrons Verhältnis zu Marot zu betrachten. Wie viel er ihm schuldet, ist schwer zu bestimmen, da es sich hier nicht um direkte, greifbare Entlehnungen handelt, wie Gongora gegenüber, sondern um ein Wiederaufnehmen des Marotischen Geistes, den er auf seine Art verschärft und vergröbert hat. In ihrer naiven Auffassung der Antike enthielt die Übersetzung bereits viele Momente, die er nur herauszuarbeiten brauchte, um mit ihnen burleske Effekte zu erzielen. Morillot äussert sich treffend über die beiden Gedichte: „L'original . . . avait pris, dans la charmante poésie de Marot, je ne sais quel air innocent et un peu vieillot ... Marot ... semble parfois annoncer Scarron, tant il change à son insu, la couleur du texte et parfume la poésie grecque des grâces familières du XVIe siècle . . . De noble, la fable grecque est devenue familière; elle ne se passe plus à Abydos, mais elle a l'air de se passer au temps où écrit Marot; c'est déjà un travestissement. Scarron l'exagèrera . . . il appuiera fortement sur les traits que le gracieux poète ne faisait qu'indiquer d'un leger pinceau“ [1]).

Für Marots Standpunkt ist besonders die Übertragung der heidnischen Zustände und Sitten ins Christlich-mittelalterliche charakteristisch. Hero ist eine „nonnain à Vénus dédiée“ und muss als solche keusch bleiben. In demselben Sinn wird bei ihm die Brautnacht beschrieben:

Hélas, c'étaient des noces, mais sans danses . . .
Cierge bénit aucun ne fut posé, . . .
là menestriers ne sonnèrent aubades,
là baladins ne jetèrent gambades,
chants nuptiaux point ne furent chantés.

Aber wenn man näher hinsieht, klafft doch ein Abgrund zwischen dieser harmlosen Veränderung und der bewussten Entstellung Scarrons. Ob die Erzählung sich im alten Griechenland oder im Frankreich des XVI. Jahrhunderts abspielt, sie bleibt stets von Poesie umwoben und darauf kommt es an. Hero zeigt als adeliges Nönnchen denselben Liebreiz wie als Venuspriesterin, sie und Leander interessieren uns ja nicht ob ihres Kostüms, sondern als Opfer einer allzu heftigen Liebe, die ihren Untergang verursacht. Dass dieser romantisch-tragische Charakter dem lächerlichen Ton einer Bänkelsängerballade gewichen ist: das ist der entscheidende Punkt, das macht aus Scarrons Ode ein burleskes Gedicht.

Der erste, der in Paris aus dem Erfolg der Virgiltravestie eine Lehre zog, war Furetière. Thema und Zeitpunkt seiner Burleske hatte er sehr glücklich gewählt. Die Spannung des Publikums war,

1) l. c. p. 216f.

da Scarron erst zwei Bücher veröffentlicht hatte, noch rege und man mochte sich gerade vom IV. Gesang, der die Liebesgeschichte des Aeneas und der Dido behandelt, besondere komische Effekte erwarten[1]). Diese günstige Stimmung suchte Furetière für sich auszubeuten, indem er Scarron zuvorkam und um die Jahreswende 1649 sein Gedicht erscheinen liess[2]). Dass er sich selbst der Illoyalität dieser Konkurrenz bewusst war, beweist der Eifer, mit dem er sich in der Widmungsepistel gegen den Verdacht, er habe Scarron schaden wollen, zu rechtfertigen sucht. Alle Schuld schiebt er (übrigens nach einer beliebten Manier der damaligen Autoren, die stets taten, als wären sie zur Herausgabe ihrer Werke gezwungen worden) auf eine wohl imaginäre Madame XXXX, die ihn ganz wider seinen Willen zu dieser Arbeit veranlasst habe. Einige Komplimente an die Adresse des Rivalen, deren Wirkung aber durch eine boshafte Anspielung auf Lalli abgeschwächt wird, sollen ihm die Pille verzuckern: „vous ne craignez point qu'on m'accuse d'avoir eu le dessein de nuire à celui qui a entrepris devant moi la traduction[3]) du même poème comme feront infailliblement quelques envieux. Mais ils auront tort d'en juger ainsi . . . Ce n'est pas à dire qu'on lui avait coupé le chemin pour avoir été au devant de lui. Le fond inépuisable de belles pensées que lui fournit l'excellence de son esprit lui pourront non seulement faire atteindre, mais même dévancer ceux qui l'auront précédé . . ."[4])

Von Lalli ist Furetière nicht beeinflusst. Ebensowenig kann man ihm direkte Entlehnungen aus Scarron nachweisen. Was er von ihm gelernt hat, beschränkt sich auf die Manier im allgemeinen; hierin sind ja alle burlesken Poeten dem Meister zu Dank verpflichtet. Umgekehrt

1) Von der grossen Beliebtheit, deren sich gerade das IV. Buch erfreute, geben die häufigen Dramatisierungen Zeugnis. Vor Hardys Dido-Tragödie waren mindestens 8 Trauerspiele demselben entnommen worden, nach Hardy kehrt das Sujet ungefähr ebenso oft auf dem Theater wieder. cfr. Rigal, Hardy. Thèse. Paris 1889. p. 278 f. — Das 1673 erschienene Ambigu comique ou les Amours de Didon et d'Enée von Montfleury, ist nicht, wie es der Titel vermuten lässt, eine Travestie, sondern eine durch komische Einlagen unterbrochene Tragödie.

2) L'Ænéide travestie. Livre quatriesme. Contenant les Amours d'Ænée et de Didon. Paris, chez A. Courbé. 1649. Das Achevé d'imprimer ist vom 22. Dez. 1648 datiert. Scarrons IV. Buch ist am 20. März 1649 zu Ende gedruckt worden.

3) Furetière setzt hier und mehrmals in dieser Vorrede traduire = travestir.

4) Bekanntlich hat sich Furetière viele Jahre später durch ein anderes Konkurrenzunternehmen, nämlich durch die Herausgabe seines französischen Wörterbuchs den Hass der Akademie zugezogen und ist 1685 aus ihren Reihen gestossen worden. cfr. die aktenmässige Darstellung des Streites bei Körting, Geschichte des franz. Romans im XVII. Jahrhundert. Band II. p. 237 ff.

ist auch sein Einfluss auf Scarron ein ganz unerheblicher. Scarron scheint sich an einige Verse Furetières erinnert zu haben[1]). Das ist alles. Von einer Nachahmung im eigentlichen Sinn kann keine Rede sein. Seine Einfälle sind überall, wo sie nicht durch den lateinischen Text selbst suggeriert werden konnten, wie z. B. wenn die rasende Dido mit einer Thyade des Bacchus verglichen wird (Virgil, v. 301 ff.) völlig von denen Furetières verschieden, obwohl sie auf denselben Effekt, die burleske Erniedrigung abzielen.

Furetières Travestie umfasst ca. 2400 Verse, Virgils Text ist also rund auf das dreifache erweitert worden, während er bei Scarron (ca. 3000 Verse) gar auf mehr als das vierfache anschwillt. Über sein Verhältnis zur Vorlage äussert sich Furetière selbst im Vorwort, wie folgt: „J'ai suivi assez scrupuleusement mon auteur hormis en quelques digressions que j'ai faites lorsque l'humeur satirique m'en a dit et j'estime que s'il s'y trouve quelque beauté, c'est en conférant la copie à l'original ... je n'ai pas dû travailler selon tout l'art et l'exacte raison, mais plutôt selon le caprice et la mode." Meist folgt er Virgil auch

1) Einige Beispiele, die sich noch etwas vermehren liessen, mögen das beweisen. So sagt Furetière in der Schilderung der Dame Renommée:

Ce monstre hideux et fantasque
va bien mieux que laquais ni basque.

Und Scarron bei derselben Gelegenheit:

Ce monstre bizarre et fantasque
va vite du pied comme un basque.

Bei Furetière erzählt Dame Renommée in Lybien, dass Dido und Aeneas

étaient comme rats en paille.

Derselbe Ausdruck kehrt bei Scarron wieder, aber hier im Munde Didos, wenn sie dem treulosen Geliebten ihre Wohltaten an ihm und seinen Gefährten vorwirft.

Furetière leitet Didos Klagen also ein:

Or voici comme cette dame
vint au Troyen chanter sa gamme.

Bei Scarron droht sie selbst:

Je vais bien te chanter ta gamme.

Bei Furetière überbringt Didos Schwester, die hier Nanon heisst, ihre Botschaft

sans se faire tirer l'oreille.

Bei Scarron legt ihr Dido ans Herz:

dis-lui merveille
sans te faire tirer l'oreille.

Das Bett, das auf den Scheiterhaufen gebracht wird, nennt Furetière:

ce beau lit
où s'était commis le délit.

Und Scarron:

le méchant lit
où la dame fit le délit.

ziemlich treu. Doch unterdrückt er z. B. den Vergleich Didos mit einer verwundeten Hirschkuh (Virg. 69—73), den Scarron ausmalt. Anderseits sind auch grössere Einschübe selten.

Hiarbas beschreibt in seinem Gebet zu Jupiter die List, mit der ihm Dido betrügerisch den Bauplatz für Karthago abgelockt hat, indem sie die Kuhhaut in Streifen schnitt; darauf hatte Virgil im I. Buch der Aeneis (v. 367 f.) nur kurz angespielt. Das Versprechen der Götter, Aeneas in Italien ein Reich zu schenken, fordert einen Ausblick auf die Verhältnisse in späteren Jahrhunderten heraus, wo die Abenteurer höchstens verzauberte Prinzessinnen erobern können und bietet so den Vorwand zu einem satirischen Seitenhieb auf die Ritterromane. Didos Anspielung auf den treulosen Ahnen des Aeneas, Laomedon, der Apollo und Poseidon bei der Erbauung von Trojas Mauern um ihren Lohn betrog, wird zur Erzählung des Ereignisses ausgesponnen. Nanons sorgloses Verhalten, dass es ihr gar nicht einfällt, ihre Schwester könnte einen Selbstmord begehen, wird durch die Schilderung von Didos Trauer um den ersten Gemahl gerechtfertigt; damals liess sie sich schnell von den Verwandten und Ärzten trösten und vergass noch vor Ablauf des Jahres. Die bizarre Schlusswendung ist ganz frei erfunden. Dido kann ihre Seele nicht aushauchen, da Proserpina nur mehr neumodisch frisierte Damen in die Unterwelt aufnimmt. So muss Iris auf Junos Geheiss erst die Haartracht der sterbenden Königin „reformieren".

Noch seltener begegnen wir persönlichen Einmengungen des Autors, wie Scarron sie liebt und verschwendet. Junos Versuch, Aeneas durch Vermählung mit Dido von Italien abzuhalten, veranlasst Furetière zu einer langen Betrachtung über das, was wir alles verloren hätten, wäre Rom nicht gegründet worden, vor allem

. . . nous n'aurions pas un patron
pour travestir ainsi Maron.

Die Beschreibung von Didos Toilette, wie sie sich für den Jagdausflug mit allen Raffinements putzt, entlockt ihm eine unwillige Kritik der Torheit des weiblichen Luxus. Oder er bedauert den Tod von Didos Amme. Welcher Verlust für Dido, da damals den Damen keine anderen Kupplerinnen zur Verfügung standen. Wenn Dido sich tötet, hebt er hervor, dass leider durch ihr Blut das neue damastene Bett besudelt worden ist.

Im übrigen sind auch für Furetière die Übersetzung ins Niedrigmenschliche, der Anachronismus und das lächerliche, triviale Detail die ergiebigsten Quellen seiner Komik. Aeneas erscheint wie bei Scarron sehr feige. Seine Stärke liegt in seinen schnellen Beinen. So lobt ihn Dido, dass er mit seinem Vater so tapfer davon gelaufen sei und Nanon betont ihrer Schwester gegenüber, welch grosse Hilfe er ihr bei den ringsum drohenden Gefahren bieten könnte:

il te chargera sur son cou
maintenant qu'il n'a plus de père . . .
car il est adroit et dispos
et sait se sauver à propos.

Auch sonst erscheint Aeneas nicht als Muster eines „honnête homme." Auf Didos Vorwürfe gibt er brutale Antwort. Sie selbst habe sich ihm an den Hals geworfen, er werde nicht fortgehen „sans payer l'écot" etc.

In Didos Verliebtheit kommt nur die sinnliche Seite zum Vorschein, die Ungeduld über die lange Enthaltsamkeit der Witwenjahre. Ihre Leidenschaft ist nur Brunst; sie sagt selbst von sich:

Je ne fus jamais tant en rut,
et comme lorsque j'étais fille
je sens démanger ma coquille.

Dementsprechend ist auch ihr verliebtes Benehmen gegen Aeneas viel zudringlicher, als Scarron es geschildert hat:

Elle mord ses gants, son écharpe,
arrache l'un de ses boutons,
crotte par plaisir ses canons
et lui chiffonne ses manchettes
ou lui fouille dans ses pochettes.

Sie wird überhaupt als gemein hingestellt. Sie schreckt vor einer zweiten Heirat nur zurück, weil sie doch keinen solchen Dummkopf wie Sichaeus mehr finden würde:

Je le plumais comme un oyson,
j'étais maîtresse à la maison.

Ihre Verwünschungen gegen den treulosen Geliebten klingen selbst im Rahmen der Burleske roh und erniedrigen sie noch tiefer als die Worte, die ihr Scarron in den Mund legt. Erst erinnert sie ihn daran, wie armselig er angekommen:

Quand tu cherchais presque l'aumône,
je t'ai mis le cul dans mon trône.

Sie flucht ihm, er soll

barbotter au bout d'une planche
et contrefaire le plongeon etc.

Und dennoch liebt sie Aeneas so sehr, dass sie sogar falsche Münzen für ihn fabriziert hätte.

Die Anachronismen sind selten so überraschend und glücklich herbeigeführt, wie das Scarrons Geheimnis ist, und darum von erheblich geringerer Wirkung. Aeneas trägt seinen Bart

à grands crocs comme un Portugais,

sein Filzhut ist nach katalanischer Mode zurückgeschlagen. Dido sagt „mea culpa"; nach ihrem Tod will sie allnächtlich den Schlaf des Aeneas stören und er soll sich weder durch Wallfahrten noch durch

Neuvainen von diesem Spuk befreien können. Die Beschwörungsformeln der Zauberin sind ebenso unverständlich als wären sie hochdeutsch etc.

Im realistischen oder bizarren Detail tritt bei Furetière das Gezwungene, an den Haaren Herbeigezogene noch schärfer zutage, als bei Scarron, und wird nicht, wie bei diesem, durch gelungene und natürliche Einfälle wieder wettgemacht. Aeneas wird durch die Reden von Didos Schwester nicht gerührt; denn das Schicksal hat ihm die Ohren mit Baumwolle verstopft. Nanon rät Dido, Aeneas doch beim Kastanienbraten in ihrem Zimmer zurückzuhalten. Was Dido an Aeneas' Abreise zuerst am meisten erschreckt, ist der Gedanke, dass er sich aufs Meer hinauswagen will und dort einen Schnupfen holen kann. Wenn sie sich in der Verzweiflung ihr goldgelbes Haar ausrauft, so hebt es die Kammerfrau sorgfältig auf, um es dem Perrückenmacher zu verkaufen. Wenn Hiarbas sich vor Jupiters Altar niederwirft, so legt er vorher einen Handschuh unter sein Knie etc.

Dabei bleibt Furetières Schilderung trotz der Häufung des pittoresken Details matt, während uns Scarron manchmal in einem knappen, derben, aber prägnanten Ausdruck seine Anschauung aufzwingt, so wenn Jupiter verächtlich von Aeneas zu Merkur sagt:

Dis-lui qu'un miroir à putain
pour dompter le pays latin
est un mal propre personnage.

Oder Furetière malt breit die Ratlosigkeit des Aeneas aus, nachdem ihm Merkur den Befehl zur Flucht überbracht hat.

Plus penaud qu'un fondeur de cloches

bleibt er zurück, seine Haare sträuben sich wie die eines Igels, er stampft mit dem Fuss auf, bohrt in seinen Nasenlöchern, zerkaut seine Fingernägel, geht im Geist alle Liebesbriefsteller und einschlägigen Handbücher durch, ob er nicht in ihnen passende Trostphrasen finden könnte, um der Geliebten den Abschied zu erleichtern. Scarron zieht sich da mit einem schelmischen Hinweis auf Virgil viel besser aus der Affäre:

En cet endroit, maître Maron
n'a point approfondi l'affaire,
tellement qu'il se peut bien faire
que maître Aeneas était soûl
d'avoir toujours femme à son cou.

Charakteristisch für das Verhältnis der beiden burlesken Autoren ist, dass auch da, wo Scarron, hingerissen von Virgils tragischem Pathos, seine Spottsucht vergisst und sich zu poetischem Schwung erhebt, Furetière in den Niederungen platter Komik hangen bleibt. Scarron hat die Schilderung von Didos eifersüchtigem Rasen und ihren

Imprekationen mit einer von allen burlesken Schlacken gereinigten Kraft des Ausdrucks wiedergegeben[1]). Furetière ist konsequenter und bleibt auch hier burlesk. Didos Wut umschreibt er mit einem schlechten Witz:

Didon de rage s'allait pendre.
Pourtant comme il gelait un peu,
elle aima mieux mourir au feu.

Die Anrufung der Gottheiten ist im gleichen Ton gehalten:

Toi qui dans toutes nos affaires
mets ton nez pour les rendre claires,
Soleil qui portes un flambeau!
Toi qui . . . maquignonne du marché
as fait la moitié du péché,
Junon ma meilleure avocate etc.

Die angeführten Proben zeigen bereits, dass Furetières Komik durchweg auf einen niedrigeren, derberen Ton als die Scarrons gestimmt ist. Juno weist bei ihrer Unterredung mit Venus sofort auf die materielle Möglichkeit einer Heirat zwischen Aeneas und Dido hin:

Elle a d'argent un bon magot,
un trousseau fait . . .

Dido liebkost den kleinen Ascanius:

car c'est son père tout craché.

Ebenso drastisch ist ihr Gedanke, ein Kind von Aeneas würde sie seine Abreise leichter verwinden lassen, formuliert:

Encore, hélas, si j'étais pleine
de ton engeance et de ta graine . . .

In demselben Geist ist auch ihre Verzweiflung beschrieben:

Didon se met encore à braire . . .
et croit amollir ce bravache
quand elle aura bien fait la vache.

Das Abenteuer auf der Jagdpartie, das den dramatischen Höhepunkt des Gedichtes bildet, ist mit possenhaften Zügen illustriert. Dido zieht, um sich vor dem Hagel zu schützen, ihren Rock über den Kopf; sie stürzt von ihrem scheuenden Pferd, obwohl sie sich an seine Mähne angeklammert hat und der ungalante Trojer lacht sie aus, ehe er sie mit vieler Mühe — er verliert bei der Gelegenheit sogar einen Schuh — aus dem tiefen Schmutz zieht. Er holt sein unsauberes Taschentuch heraus, wischt damit ihr Kleid ab und der Zufall dieser Berührung wirft sie schliesslich einander in die Arme. Am aufdringlichsten äussert sich dieser grobkörnige Humor in der Darstellung der Sterbeszene. Bei Scarron ist da Didos Haltung trotz der Travestie würdiger. Dort be-

1) cfr. die zitierten Stellen bei der Analyse der Virgiltravestie.

klagt sie in kurzer Rede ihr grausames Schicksal, küsst das Bett und die teuren Andenken, die ihr von Aeneas geblieben sind und ersticht sich.

On la vit tomber morte
sans dire un seul mot d'„in manus".

Bei Furetière zerbricht sie sich lange den Kopf, um einige pathetische, inhaltsschwere Sentenzen zu finden, die dem Historiographen für ihre Grabschrift 'un sujet tout mâché' liefern sollen. Feig zögert sie vor dem Stich:

Ça, ça, tuons nous tout de bon!
Cette reine peu sanguinaire
le dit cent fois sans en rien faire . .
D'une main tremblante et tardive
enfin un pauvre coup arrive . . .
à peine presqu'il l'égratigne,
elle crie ouf, elle réchigne.

Schon ist sie bereit, den Dolch wieder in die Scheide zu stecken; da drängt Satan, der sie beobachtet, sie so weit,

qu'elle se férut
du lardon dont elle mourut.

Dreimal erhebt sie noch ihr Haupt,

pour dire qu'elle était bien bête
de n'avoir pas encore vécu,

bis sie endlich von Iris erlöst wird und stirbt:

son âme avec ses semblables
s'en alla à tous les Diables.

Was aber Furetières Travestie im Gegensatz zu der Scarrons am schärfsten charakterisiert, das ist die Obszönität, die sich durch das ganze Gedicht breit macht. In Furetières Wortschatz spielt die reiche Terminologie, die die älteren französischen Schriftsteller für geschlechtliche Dinge geschaffen haben, eine grosse Rolle. Dagegen bedeuten die wenigen unanständigen Witze, die Scarron unterlaufen, nichts. Dass Didos Liebesglut lediglich als Geilheit interpretiert ist, wurde bereits erwähnt, ebenso die drastische Art, mit der sie selbst ihre Empfindungen beschreibt. Doch klingen ihre Worte noch zahm im Vergleich zu den zotigen Wendungen, in denen Nanon und Juno von dieser Leidenschaft sprechen. Wenn Dido Aeneas bestürmt, bei ihr zu bleiben, malt sie ihm die gemeinsam genossenen Freuden in den verlockendsten Details aus. Dass Furetière über die Liebesszene in der Höhle nicht wie Virgil und Scarron diskret hinweggleitet, sondern gerne mit unzweideutigen Anspielungen darauf zurückkommt, lässt sich ahnen. Auch Venus drückt sich sehr unverhüllt aus, wenn sie Juno rät, ihren Gemahl durch Sprödigkeit im Ehebett kirre zu machen. Wenn sie sich freut, ihre Feindin

überlistet zu haben, so wird diese Heiterkeit durch einen rabelaisischen Effekt veranschaulicht:

Et même ce rire passa
jusqu'au point qu'elle en pissa.

Ein Vergleich zwischen Furetière und Scarron fällt zweifellos zu Gunsten des letzteren aus. Er ist seinem Rivalen an burlesker Verve weit überlegen. Dass er dabei die Forderungen des Taktes nicht ganz vernachlässigt und vor zu grosser Derbheit und Geschmacklosigkeit zurückscheut, kann dem Gesamteindruck seines Werkes nur nützlich sein. Tatsächlich ist Scarron auch die Travestie des IV. Gesanges am besten gelungen; sie ist, wie Morillot sagt, mit ausserordentlicher Beweglichkeit komponiert; man fühlt, wie der grosse Dichter den kleinen mitreisst[1]).

Furetières Erfolg scheint von Anfang an ein mässiger gewesen zu sein. Dass der junge Colletet prophezeite, sein Werk werde sich des „applaudissement éternel des doctes" erfreuen, überrascht wenig bei den überschwänglichen und wohl auch eigennützigen Lobeshymnen, die er allem, was er für burlesk hält, in der Vorrede zu seinem Juvénal Travesty (Paris 1662) spendet. Einen ernsteren Bewunderer fand Furetière im Abbé de Marolles, der im Jugement sur les vieux traducteurs de Virgile seine Burleske Scarrons besten Sachen an die Seite stellte. Gegen dies Urteil polemisiert der Abbé Goujet heftig, indem er sagt: „Si Scarron pouvait craindre quelque concurrent, la lecture de l'ouvrage de Furetière lui fit voir au moins qu'il n'avait rien à redouter . . . J'ai trouvé ce IVe livre fort ridicule, rempli d'indécences et plus propre à faire rire le vil peuple qu'à amuser un honnête homme"[2]). Heutzutage ist die Travestie fast vergessen. Fournel und Morillot gehen an ihr mit einer flüchtigen, abfälligen Bemerkung vorüber[3]). Furetière ist nur als der Autor des Roman Bourgeois und des Wörterbuchs auf die Nachwelt gekommen[4]).

---

1) l. c. p. 210[1].

2) cfr. Bibliothèque française. t. Ve Paris 1742. p. 147.

3) cfr. Fournel, Einleitung z. V.Tr. p. XIII und Morillot l. c. p. 212.

4) Als Autor dieser Travestie ist Furetière in den interessanten Briefen von Pellisson-Fontanier an den Conseiller au Parlament de Toulouse, Mr. de Doneville, hervorgehoben. cfr. Recueil Conrart in Folio (Bibliothèque de l'Arsénal) t. Ve p. 218. — Furetière hat sich übrigens auch später noch in der Burleske versucht. So in dem satirischen Gedicht le Voyage de Mercure. 1653. cfr. Delaporte, du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV. Thèse. Paris 1891. p. 208 ff. Ferner findet sich im Roman Bourgeois (1666) eine Prosa-Novelle, Historiette de l'Amour Égaré (Éd. Garnier, p. 139 ff.), die in hübscher Ironie Amors Abenteuer erzählt, wie er vom Himmel sich ins Meer und von dort sich auf die Erde flüchten muss, weil er überall mit seinen Liebespfeilen

Von den anderen Travestien, die sich noch der Aeneis bemächtigten, sei zuerst der Kuriosität halber kurz angeführt, obwohl sie eigentlich nicht in die französische Literatur gehört, die provenzalische Umdichtung der ersten 4 Gesänge, die schon 1648 in Toulouse herauskam [1]). Das burleske Element ist hier sehr wenig aufdringlich; der lateinische Text wird stellenweise ganz treu und ernst übertragen. Die Wirkung wird mit den bekannten Mitteln erzielt. Anachronismen und derbe Schimpfworte liebt der Autor besonders. Ganelon, Mahomet und Luther müssen es sich gefallen lassen, vergleichsweise herangezogen zu werden. Aeneas und Dido sind

le duc de Troyo e sa doumiano,

Dido ruft die „maquarélo Junon" an; mit dem „fil de puto" wird nicht gespart.

Nicht viel mehr interessieren uns hier zwei weitere Bearbeitungen der Aeneis. L'Enfer burlesque [2]), dem das VI. Buch,

---

Unheil angerichtet hat. Die Schilderung seines Erdenwallens gibt den Rahmen zu satirischen Ausfällen. Nach E. Roy, Sorel etc. p. 162 ist die Novelle dem I. Gesang von Bracciolinos Lo Scherno degli Dei (1618) nachgeahmt. Nach A. Le Breton, le roman au XVIIe siècle (Paris 1890) p. 156 ff. ist es sehr wahrscheinlich, dass wir es mit einer Schlüsselgeschichte zu tun haben, der ein tatsächliches Ereignis zu Grunde liegt, in dem Benserade, Fouquet, Mlle de Scudéry und Ninon kompromittiert waren. Jedenfalls ist die Form der Anekdote burlesk, eine Persiflage der Götterwelt. — cfr. auch Körting, Geschichte des franz. Romans im XVII. Jahrh. Bd. II, p. 252[1].

1) Virgilio Deguisat o l'Eneido burlesco de Sr. de Vales de Mountech. A Toulouso de l'imprimario de Frances Boude. 1648. Der Widmungsbrief ist an Mr. de Rabastens, Seinhor de Couloumiés e de Bressols gerichtet. Das Buch ist heute äusserst selten (cfr. Biographie Toulousaine, P. 1823, t. II, p. 462). — 1652 erschien auch eine Travestie des IV. Buchs in languedokischen Versen, vom Sieur de Bergoing: l'Eneido de Virgilio, libre quatriesme, revestit de naou et habillat à la burlesco. Narbonno (cfr. Revue d'hist. litt. d. l. France t. VIIIe, p. 111), der später 1682, (Béziers) gleichfalls im Dialekt die Travestie von vier weiteren Gesängen folgte. — 1666 erschienen G. Duprats Los Bucolicos de Virg. tornados en bers agenes. (cfr. Fournel, Einleitung z. V. Tr. p. XIV.) — In den oben erwähnten Briefen (Recueil Conrart, t. V^e, p. 243) spricht Pellisson im März 1651 von einer Énéide en Gascon, womit er offenbar die provenzalische meint. Doneville hatte ihm auf seinen Wunsch das Buch geschickt. Aber die Sendung war verloren gegangen. Pell. kennt das Buch teilweise von früher. Er hat es nur für einen Bekannten bestellt, und zwar „moins comme une bonne chose que comme une chose curieuse en ce pays où l'on considère des vers gascons comme l'on considérait autrefois à Rome ceux que l'Ovide fit dans son exil en la langue des Getes."

2) L'Enfer burlesque ou le sixiesme de l'Énéide travestie et dédiée à Mlle de Chevreuse. Le tout accommodé à l'histoire du temps. Iouxte la copie imprimée à Anvers. Paris 1649. Der Widmungsbrief ist gezeichnet

La Guerre d'Enée en Italie[1]), der das VIII. Buch zugrunde liegt. Bei beiden bietet die Travestie nur den Vorwand zu politischer Satire. Sie sind nur dem Rahmen nach burlesk, soweit er sich an Virgil anlehnt. Der Verfasser des Enfer sagt selbst im Advis au Lecteur, dass sein Buch „se ressent des derniers troubles". P. B. nennt sie in seinem Vorwort zum Abdruck des Perraultschen Gedichtes echte Mazarinaden[2]).

Eine zweite Travestie des VI. Buchs, die ebenfalls von 1649 stammt, ist Manuskript geblieben und erst in unseren Tagen gedruckt worden. Sie hat die drei Brüder Perrault, Nicolas, Charles und Claude zu Verfassern[3]); der Löwenanteil an der gemeinsamen Arbeit gebührt dem letzteren. Das Gedicht ist ein übermütiger Studentenulk, hatte keinen anderen Zweck, als die müssigen Stunden seiner Autoren auszufüllen und machte jedenfalls ihnen selbst mehr Spass als dem modernen Leser[4]). Es ist die Ausgeburt einer heiteren Laune, hie und da von lebhaftem Witz, aber farblos, ohne persönliche Eigenart, die richtige Durchschnittstravestie, wie sie die Vogue dutzendweise erzeugt hat. Man vermisst darin sogar die höhnische Kritik der Antike, die uns ein späteres burleskes Opus Perraults, die Murs de Troye interessant macht, insofern sie unter der Maske der tändelnden Persi-

---

C. M. C. P. D. Die Maske dieser Chiffre ist nicht gelüftet. Es finden sich weder Privilège noch Achevé d'imprimer. Dem Gesang geht eine nicht unterzeichnete Épistre burlesque à Mlle de Chevreuse, die bekanntlich in der Fronde eine grosse Rolle spielte, voraus. Dies ist die den Brüdern Perrault häufig zugeschriebene Travestie. Von ihrem Augenblickserfolg zeugen 4 Ausgaben. (cfr. Rev. d'hist. litt. d. l. France. t. VIIIe, p. 111 f.)

1) [Barciet], La Guerre d'Ænée en Italie. Approprié à l'histoire du temps. En vers burlesques. Paris, Le Cointe, 1650. Der Name Barciet findet sich unter der Widmungsepistel an den Marquis de Roquelaure. Goujet erwähnt diese Travestie kurz in seiner Bibliothèque française (t. Ve, Paris 1742, p. 151), indem er vom Namen des Autors sagt: „Est-ce son vrai nom? Quel est ce mauvais poète burlesque? J'ignore l'un et l'autre et je crois qu'il est fort peu intéressant d'en savoir davantage."

2) Revue etc. l. c. p. 112.

3) l'Énéide burlesque. Traduction inédite du VIe livre par les frères Perrault. Herausgeg. und eingeleitet von P. B. In Revue d'hist. litt. etc. t. VIIIe, p. 110—142. Charles ist der bekannte Autor der Contes. Claude war ursprünglich Arzt, leistete dann Bedeutendes als Architekt. Die Literaturgeschichte nennt ihn als Gegner Boileaus, mit dem er ein Verseduell ausfocht. cfr. Revue d'hist. litt. t. VIIe, p. 449, H. Rigault, histoire de la querelle des anciens et des modernes. Paris 1856, p. 133 ff. Gidel, Étude sur l. querelle de Boileau avec Ch. P. In seiner Boileau-Ausgabe. P. Garnier p. XXV f.

4) Ch. Perrault berichtet in seinen Memoiren, unter welch schallendem Gelächter die Arbeit entstand. Rev. d'hist. litt. ib. p. 110.

flage schon die Kämpfer der Querelle des anciens et des modernes zeigt. Noch dazu liegt uns die Travestie gar nicht in der definitiven Fassung vor, nur in einem Brouillon, das nach der formellen Seite hin noch gründlicher Überarbeitung bedurft hätte. So muss die Nachlässigkeit in Stil- und Versbehandlung selbst jene überraschen, die die Lektüre der burlesken Poesien in diesem Punkt abgehärtet hat. Mit dem lateinischen Text springen die Verfasser freier um als Scarron; sie lassen sich von ihm nur anregen, um den Eingebungen ihrer Phantasie zu folgen. Gleich die Landung in Italien gibt ihnen den Ausgangspunkt zu einer detaillierten Schilderung, wie des Aeneas Mannen in die Kneipen stürzen und sich dort vergnügen. Ein grösserer Einschub wird auch durch die Aufzählung der Schulden veranlasst, die Aeneas in Karthago zurückgelassen und an die ihn der Anblick eines Sergent in der Unterwelt erinnert etc. Die Darstellung wird nicht durch persönliche Bemerkungen unterbrochen und verläuft in hastigerem Tempo als die Scarrons, der bei den meisten Szenen eingehend verweilt (z. B. das Benehmen der Sibylle, während sie von Gott inspiriert wird, die Beerdigung des Misenus, die Vorbereitungen zum Abstieg in die Hölle, die Begegnung mit den Schatten, die Ausmalung der verschiedenen Strafen etc.). Eine Erfindung der Perraults ist der Gebrauch des Dialektes. Charons mit vielen Flüchen gespickte Rede ist in bäuerischer Mundart gehalten.

Parlez haut, monsieur le soudart
atou votre arme et votre dard . . .
Palsanguié, s'il ne se recule,
c'est comme ce diable d'Hercule,
ce Thésée et ce Pirithou
que je pasîmes l'autre coup;
j'en fûmes, parguié, bien en peine . . .

Die Komik ist durchwegs sehr unanständig. Nicht die Liebe hat Phaedra, Procris etc. in die Unterwelt gebracht, sie sind an Syphilis gestorben und unterhalten sich nun auf ihren Spaziergängen über die Krankheit. Von der Fülle unflätiger und obszöner Ausdrücke überzeugt ein Blick auf den Text, da der moderne Herausgeber solche Worte vorsichtig nur durch den Anfangsbuchstaben und eine Reihe von Punkten angedeutet hat.

Noch drei weitere Virgiltravestien zeitigte Scarrons Beispiel: 1649 das II. Buch von Dufresnoy[1]), 1650 das VII. Buch von Brébeuf

1) Das Exemplar der Par. Nationalbibliothek ist in einem Sammelband enthalten (Ye 1209—1214). Das Titelblatt fehlt. Der Text, der die Aufschrift l'Énéide de Virgile, Livre Second trägt, erstreckt sich auf 181 Seiten.

und 1652 den Virgile Goguenard[1]). Nähere Beachtung verdient von ihnen nur Brébeufs Versuch[2]). Brébeuf, dem ein angenehmes

1) Virgile Goguenard ou le douziesme livre de l'Énéide travesty (puisque travesty il y a). A Paris, chez Sommaville. 1652. Der Widmungsbrief an den Prinzen Henry de Savoye, archevesque et duc de Reims ist mit den Initialen L. D. L. gezeichnet. Das Extrait du Privil. nennt als Verfasser Claude Petit-Jehan, advocat au Parlement. — Barbier wiederholt in seinen Additions etc. (Virgil-Ausgabe v. Heyne-Lemaire, Bd. VII, p. 572 ff.) die Vermutung des Abbé de Marolles, dass sich unter dem Pseudonym „un jeune abbé, fils d'un magistrat dont on peut épargner le nom" verberge. Dem Text voran geht eine mit Zitaten aus antiken Schriftstellern überladene 'Epistre fort longue', die ihr Epitheton nicht umsonst hat und u. a. den wahren Satz enthält: „tout ce livre n'est rien qui vaille." In dem folgenden „Préface, Avant-Propos, Proëme, Prélude, Préambule, Discours ou tout ce qui vous plaira" verteidigt sich Petit-Jehan gegen den Verdacht, er habe ein Attentat an der Majestät Virgils begangen, und knüpft daran eine umständliche, mit grossem Aufwand von geschwätziger Gelehrsamkeit durchgeführte Erörterung über Travestie und Komik. Er predigt eine Travestie = „une façon de traduire ou expliquer un ouvrage (quelque sérieux il puisse être) avec des termes enjoués, plaisants ou burlesques même . . . pourvu qu'ils ne lui dérobent rien," und wünscht, alle Autoren des Altertums möchten so travestiert werden, um jedermann zugänglich zu sein. Nachdem er dem Leser einige Aufklärungen über sein Werk, namentlich über die Digressionen gegeben hat, die auf moderne Verhältnisse Bezug nehmen und deren Schauplatz Paris, nicht etwa Rouen oder Lyon ist, erleichtert er ihm noch die Lektüre durch ein „Argument ou abrégé du XIIe livre de l'Énéide", das bereits in komischem Ton gehalten ist. Dann erst beginnt der Text, der infolge der langen Abschweifungen auf ca. 4800 Achtsilber angeschwollen ist. Nur schade, dass die pedantische, weitschweifige Gründlichkeit, mit der er das Publikum auf den Genuss seiner Travestie vorbereitet, in gar keinem Verhältnis zum Gehalt des Buches steht. Es ist langweilig, platt und witzlos geschrieben und vermag auch durch die zahlreichen satirischen Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse, besonders auf die Unruhen der Fronde nicht mehr Interesse zu wecken. cfr. auch das abfällige Urteil des Abbé Goujet in Bibliothèque françoise t. V^e. Paris 1742. p. 147 ff. und Harmands in seinem Essai sur Brébeuf. Paris 1897. p. 140.

2) L'Ænéide de Virgile en vers burlesques. Livre VIIe. A Paris chez August. Courbé. 1650. Im Privilège ist der Sieur Bréboeuf als Verfasser genannt. Von diesem Buch waren bisher nur 2 Exx. bekannt, eins in der Bibliothek zu Rouen, ein anderes in Privatbesitz. cfr. Harmands Essai sur Brébeuf. Appendice p. 464. Durch Zufall entdeckte ich auf der Pariser Nationalbibliothek ein drittes Ex. Es ist irrtümlich in den Band (Yc. 620) eingeheftet, der Scarrons Virgile Travesty in der Originalausgabe (Quinet 1648 ff.) enthält, von dem sie sich äusserlich schon durch die Seitenüberschrift (l'Ænéide de Virg. VII. bei Scarron Le Virg. Trav.) unterscheidet, und schliesst sich dort unmittelbar an Scarrons VI. Gesang an. Natürlich ist es auch unter dem Namen Scarron katalogisiert und so erklärt sich, warum es verschollen war. Voran geht der Travestie eine gereimte, von Brébeuf unterzeichnete Epistel an Mlle de Bellefont. Ein zweiter Titel

Talent einen geachteten Platz unter den kleineren Dichtern seiner Zeit sichert, ist ein „burlesque amateur“ in noch ausgesprochenerem Sinn als Furetière. Man wundert sich, ihn, den „grave“ Brébeuf, wie Géruzez sagt[1]), den preziösen, emphatischen Dichter der Entretiens Solitaires, der Éloges Poétiques, den enthusiastischen Bewunderer der Antike in solcher Gesellschaft anzutreffen. Er fühlt das selbst und sucht sich zu retten, indem er die Burleske von vornherein preisgibt und über seine Geringschätzung dieser Gattung keinen Zweifel lässt. So schreibt er in einem Brief, der ein Exemplar seiner Aeneis begleitete: „Je n'estime pas assez la raillerie pour contribuer à l'établir dans le monde; au contraire je voudrais, s'il m'était possible ruiner le crédit qu'elle s'est acquise“[2]). In einem anderen Brief tadelt er „le burlesque qui défigure les plus beaux visages et qui des beautés les plus achevées ne fait que des peintures difformes“[3]), und noch einmal an anderer Stelle: „J'avoue . . . que le burlesque a dépravé le goût de tout Paris[4]).“ In der Vorrede zur Lukantravestie (1656) weist er der Burleske direkt einen Platz ausserhalb der Literatur an: „Je ne consens pas que vous jugiez de moi par cet ouvrage . . . il m'a coûté trop peu pour valoir beaucoup . . . Les productions de cet ordre sont plutôt un délassement d'esprit qu'une application pénible; et je regretterais le temps que j'ai employé à celle-ci si je ne lui en avais donné que celui qu'il m'eût fallu perdre.“ Dass Brébeuf diese Erholung aber zweimal auf einem Gebiet sucht, das seiner Geistesrichtung völlig fremd sein musste, ist der schlagendste Beweis für die unwiderstehliche Anziehungskraft, die jene Modesucht auf alle Welt ausübte.

Harmand rechnet Brébeuf zu den besten burlesken Schriftstellern und weist ihm seinen Rang unmittelbar neben Scarron, noch über Dassoucy an[5]). Er stützt sich dabei speziell auf die Virgiltravestie, die er der Lukans vorzieht. Eine rasche Vergleichung seines Gedichtes mit dem Scarrons mag dies Urteil nachprüfen.

Zunächst kann man mit Harmand bemerken, dass gerade die Hand-

---

lautet, l'Ænéide de V. en vers burl. L. VIIe, contenant le commencement des Guerres d'Enée (sic!). Häufig liest man diese Travestie als Énéide Enjouée bezeichnet (z. B. Fournel l. c. p. XIII), was nicht gerechtfertigt ist. Vermutlich liegt hier Verwechslung vor mit Brébeufs späterer Lukantravestie, die auf dem Titel: „En vers enjoués“ trägt. — Über Brébeuf selbst cfr. besonders die eingehende Studie von R. Harmand, Essai sur la vie et les œuvres de Georges de Brébeuf (1617?—1661). Thèse. Paris 1897.

1) Essais de litt. frçse. 2e série 1863. p. 88.
2) Correspondance de Br. Zitiert bei Harmand p. 140f.
3) ibidem p. 429.
4) ibidem p. 141.
5) l. c. p. 139.

lung des VII. Buchs dem burlesken Autor manche Gelegenheit zur Entfaltung seines Witzes bietet. Die Intriguen, die Scarron in ein paar lustigen Versen zusammengefasst hat:

Un roi très-faible par la tête,
une reine qui fait la bête,
de plus folle à courir les champs,
deux rivaux qui font les méchants . . .
pour une infante à l'œil mourant
que l'on donnait au plus offrant,

das wiederholte persönliche Eingreifen Junos und der Furie Alekto, der nächtliche Besuch beim orakelnden Faunus, die Wunder, die sich im Hause des Latinus ereignen und andere Szenen mehr bilden einen passenden Stoff. Und wenn Scarron sich im Eingang über die Schwierigkeiten beklagt[1]), die sich hier der Travestie entgegensetzen, so kann man das eigentlich nur vom letzten Teil gelten lassen, der allerdings mit seiner breit angelegten Heerschau spröde und schier unentstellbar scheint.

Die 817 Verse Virgils dehnt Scarron auf ungefähr das dreifache, Brébeuf gar auf mehr als das vierfache aus. Diese grössere Erweiterung ist vor allem durch einige Einschübe bedingt, die Fäden aus den früheren Gesängen wieder aufnehmen und zu denen ihn wohl, ähnlich wie vor ihm Furetière, das Bedürfnis bewog, das aus der Aeneis isolierte Bruchstück in gewisse Fühlung mit dem Ganzen zu bringen. So flicht er, um an den Sturm zu erinnern, den Juno mit des Aeolus Hilfe den Troiern auf den Hals schickte, ein Gebet an den Windgott ein, das in der burlesken Form einen hübschen Gedanken birgt: Aeneas verheisst dem Aeolus, wofern er das Meer bis zu seiner Landung ruhig erhalten will, seine Fürsprache bei Venus, damit sie ihm die Deiopeia wohlgeneigt mache; denn was nützte ihm Junos Geschenk ohne die Gunst der Liebesgöttin! Dem Ilioneus, der als Gesandter vor Latinus die Vorzüge seines Herrn rühmt, wird die Erzählung des Abenteuers mit Dido in den Mund gelegt. Er erwähnt, wie leicht Aeneas sich eines Thrones hätte bemächtigen können, wäre er nicht durch Merkur zur Abreise gezwungen worden. Auch die Schuld, die Helena an Trojas Fall trifft, muss Ilioneus berühren und ebenso wird auf die Höllenfahrt des Aeneas und die Greuel, die er unten schauen musste, hingewiesen.

Andere Einschübe erklären sich aus dem Wunsch des Autors, seine burleske Phantasie in selbständig entworfenen Gemälden glänzen zu lassen. In diesem Punkt war Scarron, der bereits den Typhon und 6 Bücher der Virgiltravestie hinter sich hatte, begreiflicherweise abgestumpfter und blasierter. Wo er sich z. B. begnügt, mit Virgil den Aufgang des Mondes zu konstatieren, schaltet Brébeuf eine lange mytho-

1) Zitiert bei Besprechung seiner Virgiltravestie.

logische Schilderung ein: Phoebus, der sich in sein Nachtquartier zurückzieht, die Sonnenpferde an der Tränke, seine Schwester Luna, die im Sonntagsputz am Himmel aufsteigt, um nun ein bischen Sonne zu spielen. Die Erwähnung des Tempels, in dem Latinus die Gesandten empfängt, regt Brébeuf zu einer Beschreibung der Opferhandlungen an, die dort gewöhnlich stattfanden. Die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen dem alten König und den Troianern werden in einer Art phantastischen Stammbaums zurückverfolgt. Das Auftreten des Aventinus, eines Bastards des Herkules, veranlasst einen ausgesponnenen Bericht, wie der Heros einst Rhea verführte[1]).

Viele Einschübe und Erweiterungen entspringen auch lediglich der Lust am Ausmalen und Reflektieren. Umständlich wird geschildert, wie Ilioneus hustet, spuckt und sich schneuzt, ehe er seine Rede beginnt. Bei Scarron fürchtet die Königin nur, Aeneas möchte ihre Tochter betrügen und sitzen lassen. Bei Brébeuf stellt sie sich diese unglückliche Zukunft detailliert vor: ihr Kind wird unter seiner schlechten Behandlung leiden, wird für ihn waschen, seine Strümpfe stopfen müssen etc. An den Ausbruch der Fehde knüpft Brébeuf eine lange Aufzählung der Kriegsübel, in 70 Versen erzählt er, wie das Volk zu den Waffen eilt, während Scarron in 15 Zeilen die Vorbereitungen erwähnt.

Die umfangreichste Erweiterung aber führt die Travestierung der Heerschau herbei: Sie ist ungleich ausführlicher als bei Scarron (um rund 200 Verse) und dabei nicht etwa verwässerter, langweiliger geworden. Im Gegenteil: Die Aufzählung der Streitkräfte, die bei Virgil trotz der knappen Charakteristik der einzelnen Kämpfer trocken und eintönig wirkt, gewinnt hier eine gewisse Beweglichkeit, ein nahezu dramatisches Interesse. Der Autor betrachtet sich das Défilé der Truppen gleichsam als Zuschauer, beschreibt es von diesem Standpunkt aus, spornt geschickt von Zeit zu Zeit unsere Aufmerksamkeit durch vorbereitende Bemerkungen an. So kündigt er das Auftreten der singenden Faliscer und Fescennier an:

Paix-là, j'entends de la musique

Oder er schiebt die neugierig vordrängends Menge zurück:

Mais place, messieurs! Voici Clause!

Oder er tut, als hätte er schon lange vergebens auf einen Helden gewartet und ruft zufrieden aus:

Ah le voici! Je l'aperçois!

Einen anderen begrüsst er schon von weitem:

Serviteur, Seigneur Halésius!

Durch solche Kunstgriffe gelingt es ihm, auf den Leser ein wenig

1) Anderseits gleitet Br. über Circes Epitheton 'Filia Solis' hinweg, das Sc. zu einem kritischen Exkurs veranlasst.

von der Spannung zu übertragen, mit der er selbst die Parade zu verfolgen scheint.

Der Weg, auf dem die Travestierung im einzelnen erreicht wird, ist bei beiden Autoren der gleiche. Harmand spricht allerdings von einer „tiefen" Verschiedenheit der Procédés, die durch die verschiedene Geistesart bedingt sei[1]). Aber gerade das eine Beispiel, das er beibringt, um seine Behauptung zu erhärten, widerlegt ihn. Ob Ilioneus dem König als Gastgeschenke eine ehemals scharlachrote Mütze, das fusslose Trinkglas des Anchises, eine Pelzjacke, zwei Paar Strümpfe etc. (wie bei Scarron) oder (wie bei Brébeuf) Priams Szepter, seine neue Brille, seine Manchetten, seinen Überrock etc. überreicht — der Procédé ist doch derselbe. Verschieden sind nur die Einzelzüge, die er suggeriert[2]). Ebenso ist es der gleiche Procédé, wenn Scarron den „divum contemptor" Mecentius als Menschen schildert, der nie zur Beichte geht und weder Gott noch den Teufel fürchtet, während Brébeuf ihn als den einzigen Hugenotten Italiens vorstellt. Die Gottlosigkeit ist in beiden Fällen in modern-christlichem und speziell katholischem Sinn veranschaulicht.

Wie bereits aus diesen Beispielen erhellt, bedient sich auch Brébeuf gerne des Anachronismus. So ist Turnus ganz als eleganter Geck des XVII. Jahrhunderts geschildert, der zierlich nach der neuesten Mode zu tanzen weiss und verliebte Verse drechselt, in denen er verschwenderisch mit Lilien, Rosen, Korallen und Diamanten um sich wirft. Aeneas will für seine Rettung aus Circes Zauber eine Kerze opfern; die Königin droht ihre widerspenstige Tochter in ein Kloster einzusperren, „Dom" Latin befindet sich im Louvre, als man ihm die Gesandten anmeldet. Die Priester heissen Prälaten. Ilioneus führt den Titel „premier Nonce du Père Énée". So gross sind die Mühsale der Trojer, dass sie selbst Pontius Pilatus hätten erweichen können. Von Ilions Fall erzählen schon die Sänger am Pont-Neuf.

Häufiger als Scarron belebt Brébeuf die Spielerei des Anachronismus durch eine leichte satirische Färbung. Von Alekto „vulgo Dame

1) l. c. p. 145f.

2) Nicht überzeugender ist das zweite von H. angeführte Beispiel: Nach der Landung in Italien verzehren Aeneas und seine Begleiter in ihrem Heisshunger mit dem Obst zugleich die Brotscheiben, die ihnen gewissermassen als Tisch und Teller gedient haben, so dass sich des Anchises Weissagung: Du wirst dort Dein Reich finden, wo Dich der Hunger zwingt, mit den Gerichten auch den Tisch aufzuessen! zu erfüllen scheint. Beide Autoren verweilen bei diesem Zug, den sie für geeignet halten, die Helden lächerlich zu machen. Brébeuf aber sucht das Komische daran noch zu betonen, in dem er eine scherzhafte Erklärung ihrer Misere gibt. Sie hätten wohl reiche Schätze besessen, aber alle seien „chez ce cocu de Menelas" geblieben.

Noise“ hebt er hervor, dass sie besonders gerne die Klöster besucht. Eine moderne Reminiszenz, die eine Spitze gegen die Willkür und die Überhebung des Adels in sich birgt, ist es auch, wenn erwähnt wird, dass Renaudot das Orakel des Faunus in seiner Gazette veröffentlichte

dont il reçut coups de baguette
par quelques laquais de Turnus[1]).

Sehr aufdringlich ist diese Übersetzung ins Zeitgenössisch-aktuelle beim Porträt des „vir fortissimus“ Umbro. Er wird zum kriegerischen Prälaten:

il aurait bien mieux valu
au lieu de sa quinte guerrière
qu'il eût songé à son bréviaire[2]).

Neben dem Anachronismus begegnen wir den anderen bekannten Mitteln der Burleske: so der Verrückung der Handlung in kleinliche Verhältnisse, der Vermenschlichung der Götter und Helden. Aeneas, Juno, Latinus, Turnus und die übrigen Komparsen sind in ihrem ganzen Wesen und schon in ihrem äusseren Auftreten, in ihrer Sprache die Antipoden ihrer Vorbilder. Aeneas ist der „bon père Énée“, Juno die „fausse bête“, die wir schon des öftern kennen gelernt haben, Turnus flucht wie ein „arracheur de dents“ und überhäuft die verkleidete Alekto, die ihn zum Kampf mahnt, mit einer Flut der erlesensten Schimpfworte. Dabei gelingen Brébeuf nicht selten Porträts, die in ihrer Knappheit sehr plastisch sind. So das vom Vater des Latinus:

Son papa s'appelait Faune,
aimait toujours le vin de Beaune
et courte messe et long diner.

Auf dieselbe Weise werden die Situationen vulgär und lächerlich gemacht, z. B. das hungrige Mahl der eben gelandeten Troianer, der Empfang der Gesandten, die Unterredung Junos mit Alekto und, um eine besonders geglückte Stelle herauszuheben, der Tod des zahmen Hirschen. Das verwundete Tier schleppt sich zu seiner Sylvia, um in ihren Armen ein sanftes Ende zu finden. Es haucht seinen letzten Seufzer aus, seine schöne Seele entflieht. Die übertrieben sentimentale Schilderung ironisiert diese Szene mit viel Witz. Man denkt unwillkürlich an die alten

1) Diese bequeme Art, sich an missliebigen und gefährlichen Schriftstellern zu rächen, hat sich bekanntlich bis zum Sturz des ancien régime erhalten. Besonders berühmt ist Voltaires Abenteuer, der von den Bedienten des Herrn von Rohan durchgeprügelt wurde.

2) Die Vermutung, dass damit ein Hieb auf Mazarin oder Retz beabsichtigt war, liegt nahe. Da Brébeuf später, z. B. im Lucain Travesty Partei für den angefeindeten Minister ergriff, wird wohl der Koadjutor von Paris gemeint sein.

Jungfern der Fliegenden Blätter, die mit einem Mops auf ihrem Schoss abgebildet sind.

Dass sich daneben auch hier, wie bei Scarron und Furetière Züge gezwungener Komik finden, braucht wohl kaum betont zu werden. So wird von Latinus gerühmt, dass er das Geheimnis, Kastanien zu braten, erfunden hat. Oder er muss, um von Faunus den Orakelspruch zu erlangen, hundertmal hüpfen und ähnliches mehr.

Auch an derben und unanständigen Spässen lässt es Brébeuf nicht fehlen, nachdem er einmal burlesken Boden betreten hat. Von des Latinus „croupion royal" ist öfters die Rede. Ilioneus verwünscht die Helena:

Que le diable lui crache au cul!

Und der Vergleich, mit dem Juno Dianas prüde Geziertheit verhöhnt, ist so drastisch, dass man kaum seinen Augen traut, ihn bei einem preziösen Dichter zu finden:

Diane, la prude donzelle,
qui fait tant la douce pucelle,
qu'on dirait à la voir passer
qu'elle ne sait par où pisser.

Dagegen erlaubt sich Brébeuf nur selten, die Handlung durch Nebenbemerkungen zu unterbrechen oder seine eigene Person in die Erzählung einzudrängen. Höchstens dass er, um uns eine Vorstellung von dem zahlreichen Kriegsgefolge des Herrn von Clos zu geben, spöttisch ausruft: Eher könnte ich die Hahnreie in Paris zählen! Gelegentlich wendet er sich auch, wie Scarron das so liebt, an seine Muse und muntert sie freundschaftlich auf, noch ein wenig Geduld zu üben. Nach der Arbeit wollen sie zusammen schon einen Schluck trinken.

Charakteristisch für Brébeufs Manier ist eigentlich nur seine Leidenschaft für Aufzählungen, die ihm, so lange er sparsam verfährt, hübsche Wirkungen verstattet, ihn aber öfter zu uferlosen Häufungen von Details verführt. Wenn er die Verheerung nach einer Schlacht schildert:

L'un cherche un fils et l'autre un père,
l'un un cousin et l'autre un frère . . .
Item l'un cherche dans la presse
une rouelle de sa fesse,
l'autre un lopin de son menton,
l'un plus pâle qu'un vieux teston
cherche sa main et son épée,
l'autre son oreille coupée,
l'un ses doigts etc.,

so gibt das zweifellos ein lebendiges Bild. Aber diese Aufzählung ist noch lange nicht beendet und je mehr sie sich ausdehnt, desto farb-

loser und matter werden die einzelnen Züge. Wenn die Schimpfworte, die Turnus der Alekto entgegenschleudert, sich über 6 Zeilen erstrecken, wenn von Camilla berichtet wird, was sie alles nicht tut und dabei so ziemlich alles erwähnt wird, was eine junge Dame überhaupt tun kann, jede Art weiblicher Beschäftigung und dem nun ebenso erschöpfend entgegen gehalten wird, was sie alles tut — so sind das Längen und Weitschweifigkeiten, deren der Leser schnell überdrüssig wird. Wie Harmand (l. c. p. 144) ihm gerade dieses „entassement presque incohérent d'idées et de mots" als Vorzug anrechnen kann, bleibt schlechterdings unverständlich.

Noch ein Punkt ist zu berühren: ob sich Brébeuf und Scarron beeinflusst haben? Das Verhältnis ist ganz ähnlich wie das zwischen Furetière und Scarron. Durch beide Gedichte weht derselbe Geist der Verhöhnung und drückt sich durch dieselben Mittel aus. Und wenn hier einer vom andern gelernt hat, so ist es wohl Brébeuf, obwohl sein Buch früher erschienen ist. Sonst beschränkt sich die Wechselwirkung auf unwesentliche Entlehnungen. Da Harmand (l. c. p. 145[1]) verschiedene Nachahmungen Scarrons notiert und ihnen Gewicht beizulegen scheint[1]), muss man darauf hinweisen, dass umgekehrt auch Brébeuf Scarrons Travestien gut gekannt und sich an manchen Zug daraus erinnert hat[2]).

Im grossen und ganzen kann sich Brébeufs Travestie wohl neben der seines Vorgängers behaupten, besonders neben dem VII. Gesang, der uns schon einen ermüdeten, seiner Arbeit überdrüssig gewordenen Scarron zeigt. Jedenfalls ist sie ihm ebenbürtiger als Furetières Versuch, seine dichterischen Mittel sind reicher und vornehmer als die des gelehrten Akademikers. Seine Komik ist oft genug von witziger Verve

---

1) Einige ganz offenkundige hat er dabei übersehen.
z. B. Brébeuf: chaque vent sur l'humide arène
rengaine aussitôt son haleine
Scarron: lors par toute l'humide plaine
chaque vent retint son haleine etc.

2) z. B.: Als Turnus in den Kampf zieht, heisst es von ihm:
l'autre dit: il est beau gendarme
et sa riche taille me charme.
Wortwörtlich dasselbe lässt Scarron Dido über Aeneas sagen (IV. Gesang), nur dass die erste Zeile beginnt: „qu'il est fort . . ." Schon bei Furetière findet sich die halb französische, halb lateinische Wendung, die auch Brébeuf bringt: „Je tiens le tacet." Im allgemeinen ist es sehr müssig, derartige Übereinstimmungen bei den burlesken Dichtern zu konstatieren. Denn sie tauchen bei jedem auf jeder Seite auf. Ein gewisser Fond von stereotypen Wendungen und Spässen ist ihnen allen gemeinsam und zum Teil schon durch die Identität ihrer Stilmittel bedingt.

belebt und wäre gewiss noch viel wirksamer, wenn sie nicht von so vielen frostig-geschwätzigen Längen umrahmt wäre. Was ihm abgeht, ist Scarrons scharfer sicherer Blick für jede Lächerlichkeit, der Instinkt, mit dem er fast immer die schwache Seite herausfand. Und dann besonders der durchaus persönliche, familiäre Ton, der Scarrons eigenstem Wesen entsprang und ihm deshalb auch nicht abzugucken war. Endlich hat ja Brébeuf auch wohl nie mit ihm konkurrieren wollen.

Einen eifrigen, unbedingten Lobsprecher fand Brébeuf bald nach seinem Tod in Guillaume du Hamel, der in seiner Dissertation die Virgiltravestie nicht genug rühmen kann und von ihrem Autor als von „einer aufgehenden Sonne" schwärmt. Freilich hat sein Hymnus, der sich übrigens in ganz allgemeinen Phrasen ergeht, nicht verhindern können, dass auch diese Burleske gleich ihren Schwestern längst der Vergessenheit anheimgefallen ist[1]).

§ 2.

Dassoucy und die Ovidtravestien.

Dassoucy — sein abenteuerliches Leben — sein Eintagsruhm — dass er wohl eine „Rettung" verdiente — Le Jugement de Pâris — L'Ovide en belle humeur — Le ravissement de Proserpine — Eigenart seiner Burleske — Richers Ovide Bouffon — Nougiers Œuvres burlesques — weitere Ovidtravestien. —

Le plus mauvais plaisant eut ses approbateurs,
Et jusqu'à Dassoucy tout trouva des lecteurs.

Der „pitoyable auteur" des burlesken Ovid, wie ihn Boileaus Anmerkung zu diesen Versen nennt, hat in der Art Poétique einen schlimmen Fall getan, von dem er sich bis auf den heutigen Tag noch nicht erholen konnte. Seinem Namen haftet der Fluch der Lächerlichkeit an, und wenn jetzt, dank den gründlichen, liebevollen Monographien der jüngeren Literarhistoriker Frankreichs, die meisten Opfer Boileaus gerettet sind, harrt Dassoucy immer noch des Erlösers[2]).

---

1) Dissertation sur la Pharsale, les Entretiens Solitaires, la Défense de l'Église Romaine et autres ouvrages de Mr. de Brébœuf. A Paris, chez Ch. Savreux. 1664. p. 26 f.

2) Die Literatur über ihn ist spärlich. É. Colombey hat seiner Ausgabe der Aventures Burlesques (Paris, Garnier, 1876) eine kurze, biographische Notiz über den Autor vorangeschickt, die im wesentlichen den Inhalt der Memoiren resumiert. Von diesen spricht auch V. Fournel in einem Appendice (Dass. et ses mémoires) zu 'La littérature indépendante et les écrivains oubliés. Paris, Didier 1862. — Fr. Lotheissen streift ihn in seiner Gesch. d. frz. Lit. im XVII.

Dassoucy heisst gut bürgerlich Charles Coippeau und ist 1605 in Paris als Sohn eines Parlamentsadvokaten geboren. Über seinem langen Leben scheint ein Unglücksstern zu walten und die bewegten Klagen, die er hie und da in seinen Werken anstimmt, klingen nicht übertrieben, sobald man sich seine Missgeschicke vergegenwärtigt. Kaum 9 Jahre alt, flieht er aus dem Vaterhaus, um den Quälereien einer Magd zu entgehen, die dort als Geliebte des Herrn tyrannisch regiert. Lange Zeit ist ihm eine ruhelose Nomadenexistenz beschieden. Mit Aufenthalten, die oft mehrere Monate währen, durchwandert er — meist per pedes apostolorum — Frankreich und Italien, von Paris pilgert er nach Lyon, von dort nach Avignon und Montpellier, nach Marseille und Toulon, über Monaco hinein nach Italien, nach Turin, bis Rom hinunter und von dort endlich zurück nach Paris, wo man ihn schon tot wähnte. Auf diesen seinen Irrfahrten lässt er sich von zwei jungen Pagen begleiten, deren auffallende Schönheit zu schlimmen Gerüchten und sogar zu Belästigungen von Seite der Justiz Anlass gibt. Dichter, Komponist und Musikant zugleich, verdient er seinen Unterhalt, wie's der Tag bringt. Heute mit allen Ehren von einem kunstliebenden Schlossherrn bewirtet, der ihn gar nicht mehr ziehen lassen will, morgen aus dem goldnen Käfig in die teure Ungebundenheit entronnen und sofort von Falschspielern, die geriebener sind als er, bis auf den letzten Heller ausgeraubt und übermorgen unter hochnotpeinlichen Anklagen in irgend einem Kerker schmachtend — erscheint er uns als der Typus des Bohémiens, wie ein verspäteter Bänkelsänger, der sich aus dem Mittelalter ins XVII. Jahrhundert verirrt hat. Wechselvoll ist sein Geschick, aber die widerwärtigen Momente überwiegen die angenehmen. So setzen es in Montpellier die preziösen Damen, die er beleidigt hat, durch, dass er ins Gefängnis geworfen wird, in Rom fällt er in die Klauen der Inquisition und entgeht nur durch plötzliche Zurschau-

---

Jahrh. II. Bd. Wien 1879. p. 491 ff. Ebenders. widmet ihm auch in seiner Essaisammlung: Zur Sittengeschichte Frankreichs (Leipzig 1885) ein Kapitel, Virtuosen und Komödianten von ehedem. — E. Faguets Vorlesungen über Dassoucys Poesien sind in der Revue des Cours et conférences, Jahrgang 1894/95 erschienen. — Harmand betrachtet ihn flüchtig in seinem Essai sur Brébeuf. Paris 1897 p. 138 f. und endlich findet man in P. Bruns Autour du XVIIe siècle (Grenoble 1901) einen knappen, orientierenden Artikel unter dem Titel: Masque de Burlesque. (p. 51 ff.) — Die wichtigste Quelle für die Kenntnis von Dassoucys Leben und Charakter bilden seine Avantures und Avantures d'Italie, die, mit zwei anderen autobiographischen Schriften vereinigt, Colombey (s. o.) neu herausgegeben hat. Daneben sind auch die Gedichtbände, vor allem die Poésies et lettres (1653) und die Rimes Redoublées (1671) wegen ihres persönlichen Tones und der eingeschobenen Korrespondenz recht ergiebig. Freilich wäre zuerst eine kritische Prüfung des Materials erforderlich.

tragung der bigottesten Frömmigkeit[1]) und die Intervention des Papstes selbst, der Aussicht, als armer Sünder in maiorem Dei gloriam geröstet zu werden. Bald nach seiner Ankunft in Paris schickt man ihn in die Bastille, lässt ihn los, um ihn noch einmal, trotz seines hohen Alters, 6 Monate lang im Châtelet einzusperren, diesmal zusammen mit seinen Pagen, deren Gesellschaft ihm wieder verhängnisvoll geworden war[2]). Auch sonst erlebt er Verdruss und Enttäuschungen. In Lorets Muze historique war er schon anlässlich des Vorfalls in Montpellier totgesagt worden[3]). Chapelle, mit dem ihn früher kordiale Beziehungen verbunden hatten, benützte ebenfalls dies Abenteuer, um ihm boshaft zu schaden. In seinem gemeinschaftlich mit Bachaumont verfassten Voyage erzählt er lustig, wie in Montpellier schon der Scheiterhaufen bereit stand, wie 100 000 fackeltragende, wütende Weiber nach Dassoucy schrieen, der glücklicher Weise entschlüpft war, und schliesst den Bericht mit einer durchsichtigen Anspielung auf die Rolle der Pagen[4]). Ebensowenig wusste er sich die Freundschaft Cyranos und Molières zu erhalten. Den ersteren kränkte er durch einen geschmacklosen Scherz aufs tiefste in seiner Eitelkeit[5]). Da der susceptible Cyrano nicht der Mann war, einen Schimpf auf sich sitzen zu lassen, den abgereisten Missetäter aber mit dem Degen nicht erreichen konnte, rächte er sich nach seiner Art in der Lettre contre Soucidas (Anagramm für Dassoucy), die an Heftigkeit und Grobheit der früher erwähnten Lettre contre Ronscar nichts nachgibt. Dass er ihn einen „clou aux fesses de la Nature" nennt, ist noch eine der milderen Wendungen[6]). Mit Molière, dessen Gastfreundschaft Dassoucy in Lyon 3 Monate lang genossen und den er sogar nach Avignon begleitet hatte,

1) Während dieser Gefangenschaft sind die Pensées de Mr. D. dans le Saint-Office de Rome entstanden, die erst 1676 in Paris veröffentlicht wurden.

2) cfr. seine nicht sehr überzeugend klingende Verteidigung in La Prison de Mr. D. Paris 1674. Ebenfalls abgedruckt bei Colombey a. a. O. p. 381ff.

3) cfr. die Klagen darüber in Avantures Burlesques, éd. Colombey p. 151 und besonders in der Widmungsepistel zu den Rimes Redoublées. 1671.

4) cfr. den Brief à Mr. Chapelle in den Av. Burl. éd. Col. p. 175ff., wo auch in einer Anmerkung die betreff. Stellen aus dem Voyage mitgeteilt sind. Dass. zahlt die Insinuation mit satirischen Angriffen heim.

5) Dassoucy scheint der Anstifter jenes lächerlichen Kampfes gewesen zu sein, in dem Cyrano den maskierten Affen des berühmten Marionettenspielers Brioché auf dem Pont-Neuf erstach. Wahrscheinlich ist er auch der Verfasser des darauf bezüglichen Pamphletes: Combat de Cyrano contre le singe de Brioché au bout du Pont-Neuf, das Cyrano mit Hohn und Spott überschüttet. — cfr. die Darstellung des Vorfalles bei P.-N. Brun, Savinien de Cyrano Bergerac. Thèse. Paris 1893. p. 20f.

6) cfr. Brun l. c. p. 115f.

verfeindete er sich, weil der grosse Dichter, trotz eines früheren Versprechens, einen anderen Komponisten beauftragte, die Musikbegleitung zu einer neuen „pièce à machines“ zu schreiben[1]).

1674, also im Alter von 69 Jahren, ist Dassoucy in Paris gestorben, nachdem er seinen ephemeren Ruhm schon längst hatte vergehen sehen.

Seine literarische Physiognomie ist gleichfalls nicht uninteressant und verdiente es wohl, einmal eingehend studiert zu werden. Für unseren Zweck kommen ausser der Ovidtravestie nur die zwei Epen: das Paris-Urteil und der Raub der Proserpina in Betracht. Der übrige Teil seines Werkes ist — abgesehen von spärlichen, verstreuten Elementen, die zur Würdigung nichts neues beibringen — nicht burlesk, sondern rein komisch oder satirisch. Viel hat Dassoucy während seines langen Lebens überhaupt nicht produziert, weit weniger als z. B. Scarron, obwohl er auch nicht sorgfältiger arbeitete. Besonders fehlt ihm die Vielseitigkeit seines Rivalen, der sich auf den verschiedensten literarischen Gebieten mit gleicher Leichtigkeit bewegte. Dassoucy hat ausser seinen Memoiren nur ein paar Bände Gedichte hinterlassen, die neben vielem Konventionellen doch manches enthalten, was aus der zeitgemässen Schablone heraustritt und eine persönliche Note offenbart, am ausgesprochensten da, wo er von seinem eigenen Missgeschick erzählt, über das er sich oft mit Humor und Laune hinwegtröstet, das ihn aber hin und wieder auch bitter und melancholisch stimmt. In der Form verraten seine Poesien fast durchwegs einen sehr geschickten Künstler, dem zur äusseren Vollendung nur die Geduld der zähen Feile mangelte.

Wie schon angedeutet, war dem „fils infortuné des neuf filles des cieux“ eine kurze Spanne Ruhm gegönnt, wo er selbst am Hofe, hauptsächlich seiner musikalischen Talente wegen, geschätzt wurde. Mit kindischer Eitelkeit berichtet er von seiner Stellung zu Ludwig XIII., wie er in sein Kabinet zugelassen wurde und der „Phébus Garderobin“ hiess, weil er seine Laute in der Garderobe des Königs lassen durfte[2]). Und wenn wir seinen Worten Glauben schenken dürfen, las Ludwig XIV. in der Jugend sogar Dassoucys Verse beim petit coucher[3]). Der Erfolg seines Hauptwerkes war so durchschlagend und allgemein, dass es bis in ein Lyoner Nonnenkloster drang: „il n'y avait pas une de ces filles dévotes qui n'eût déjà une copie de mon Ovide en belle humeur“, berichtet er stolz[4]).

---

1) cfr. über diesen Streit Colombey in der Préface zu den Av. burl. p. 17 ff.
2) Avant. Burl. p. 44 f.
3) cfr. die Epistre au Roy, die die Avant. einleitet p. 26.
4) Avant. Burl. p. 107.

Um so schmerzlicher musste Boileau's Hieb sein Selbstbewusstsein verwunden. In einer langen Auseinandersetzung weist er den Angriff des „Rimailleur Archi-pédant", dieses „Stoïque constipé qui ne rit de rien" zurück und knüpft an seine persönliche Verteidigung die Apologie des Genres überhaupt[1]). Als Meister anerkennt er nur Scarron und sich: „Charles Dassoucy, empereur du Burlesque, premier de ce nom"; alle andern Poëten hätten nur Papier besudelt. Da jener gestorben sei, er selbst nicht mehr schreibe, habe die Burleske ihre Zugkraft verloren. Boileau's Anklagen beruhten auf einer völligen Verkennung des burlesken Stils; dieser sei „un genre trés-difficile d'écrire", ja sogar „le dernier effort de l'imagination et la pierre de touche du bel esprit".

Bescheidenheit war nie Dassoucys Schwäche. Stellt er sich hier direkt neben Scarron, so legt er ein andermal einem imaginären Verehrer, Eraste, Lobesworte in den Mund, die ihn weit über den Autor des Typhon erheben: „N'êtes-vous pas ce Dassoucy, le plus divertissant de tous les hommes que Momus ne saurait regarder sans envie, plus fort et plus plaisant . . . que le fameux Scarron, l'Amphion de notre temps, le Prince des poètes burlesques?"[2])

Aber das war am Ende seines Lebens, als er sich vereinsamt und vergessen fühlte. Früher hatte er sich in einem Brief an Scarron offen und rückhaltslos als sein Schuldner bekannt: „chacun sait que je ne suis riche que des trésors que j'ai pillés à votre génie . . ."[3]) und ihm auch in einem Gedichte (freilich von sehr zweifelhaftem Geschmack), gehuldigt:

fils de Paul et non fils de Pierre
de qui les os percent la chaire . . .
Scarron céleste original
qui parlez bien et marchez mal . . .
Saint martyr, sacré cul-de-jatte . . .
Permettez-moi, Mr. Scarron,
que prosterné dessus la face
j'aille adorer votre carcasse
après avoir dans maint écrit
adoré votre bel esprit[4]).

Dassoucy war schon über 40 Jahre alt, als er mit seiner ersten burlesken Dichtung vor das Publikum trat.

---

1) Kap. XI der Avant. d'Italie p. 272 ff.

2) In la Prison etc. Éd. Colombey p. 383.

3) In Poësies et Lettres de Mr. Dass. contenant diverses pièces héroïques, satiriques et burlesques. JB. Loyson, Paris 1653. p. 161.

4) In dem Band, der auch das Paris-Urteil enthält, p. 91.

Das Jugement de Pâris[1]) parodiert in nicht ganz 1200 paarweis reimenden Achtsilbern die Sage vom Urteil des Paris, deren bekannteste antike Darstellungen sich bei Ovid (Heroïdes, Brief des Paris an Helena v. 59—81) und in den Götterdialogen des Lukian finden[2]). Auf den ersten beruft sich Dassoucy selbst am Schluss seines Gedichtes:

Voilà ce qu'en décrit en somme
cil qui jadis en cour de Rome
fit de l'amour mainte leçon
qu'Auguste, un fort mauvais garçon,
chassa dont ce fut grand dommage.

Dieser Hinweis ist aber nicht wörtlich aufzufassen, als ob Ovid im eigentlichen Sinn als Vorlage gedient hätte. Das Verhältnis liegt hier anders als bei Scarrons Aeneis. Um das lateinische Poëm ist es Dassoucy gar nicht zu tun, sondern um die Persiflierung der Geschichte selbst, die er in den grossen Zügen der mythologischen Überlieferung treu, aber auf seine Art ausgeschmückt und verdreht, wieder erzählt. Diesem Zweck entspricht es auch, dass er die von Ovid nicht näher berührte Veranlassung zur Schönheitskonkurrenz, den Zank um den Erisapfel, mit in seine Schilderung hereinzieht.

Das Gedicht zerfällt in 3 Gesänge. Der erste führt uns in den Olymp, wo die Götter die Hochzeit des Peleus und der Thetis feiern. Alle sind zur Tafel erschienen. Neben dem „tonitruaire Dieu" und seiner Gemahlin, die ein kleiner Kinnbart entstellt, sitzen Pallas

qui ne laissa mau-sage
one aller le chat au fromage,

Und nicht weit von ihr die gente déesse,
à cuisse ronde et blanche fesse,
la belle et gaillarde Cypris,

dann Phoebus

bon chantre . . . menétrier
. . . dont la face tant belle
épargne ici mainte chandelle.

Ihnen schliessen sich Merkur der Dieb, Bacchus „gras comme un moine" und das Heer der anderen an. Nur die Zwietracht, die Dis-

1) Le Jugement de Pâris en vers burlesques de Mr. Dass. Dédié à Monseigneur de Lionne. A Paris, chez T. Quinet. 1648. 4°. An der Spitze gehen Geleitverse, von Scarron, Tristan l'Hermitte, Chapelle etc. p. 53 folgen verschiedene Gedichte, „quelques autres pièces de même nature", wie sich das königliche Privilegium ausdrückt. Die Seitenüberschrift bezeichnet sie auch als „vers burlesques", obwohl sie diese Etikette nicht verdienen.

2) cfr. Roschers ausführliches Lexikon der griech. und röm. Mythologie. Bd. III, Sp. 1586ff.

corde, ist nicht eingeladen worden. Um sich für die Zurücksetzung zu rächen, schleicht sie in den Garten der Hesperiden, wo von einem Drachen behütet, die goldnen Äpfel wachsen, zu denen ausser Perseus noch niemand drang. Es gelingt ihr, einen davon zu stehlen und ihn schleudert sie mitten unter die betrunkenen Götter, die sich nach dem Mahl auf dem Pelion ausgelassen vergnügen. Phoebus, der bekanntlich „un grand clerc“ ist, entziffert glücklich seine Inschrift:

Je suis vouée à la plus belle.

Unter den Göttinnen bricht eine grosse Balgerei um den Apfel los, ein wüstes Drängen und Raufen, bei dem es blaue Augen und eingeschlagene Zähne absetzt. Schliesslich tragen Juno, Pallas und Venus den Sieg davon und bitten Jupiter, einer von ihnen als Schiedsrichter den Preis zuzuerkennen. Aber dieser,

comme un Dieu qui n'était pas bête,

lehnt die gefährliche Ehre ab und weist sie an den klugen, gebildeten Sohn des Priamus. Zu Paris soll sie am nächsten Tag Merkur geleiten. Er selbst will inzwischen für gutes Wetter sorgen, damit ihre Frisuren und ihre neuen Schuhe keinen Schaden leiden.

Der zweite, kürzeste Gesang beschreibt die Toilette der Rivalinnen und ihre Ankunft auf dem Idagebirge. Schon in aller Frühe putzen sich die Damen, die vor Aufregung kaum geschlafen haben, aufs schönste. Juno wählt ein Kleid

d'or massif
où l'art d'un trait superlatif
étalait en belle ordonnance
mainte roue et mainte potence,
des prisons, des feux et des fers,
des Ixions et des enfers
et des pères courant les rues
pour leurs enfants devenus grues[1]),
ce qui donnait en vérité
un bel éclat à sa beauté.

Dazu schmückt sie sich mit prächtigen Edelsteinen und Ringen, recht wie eine Fürstin, die schon durch den äusseren Glanz ihrer Erscheinung imponieren will.

Auch das Gewand der Pallas ist mit beziehungsreichen Bildern verziert:

on y voyait d'or et de fil
cent personnages en pourfil;
là, sur la croupe du Parnasse,
était Phébus avec le Tasse,

1) Anspielung auf den durch Jupiters Adler entführten Ganymedes.

le célèbre chantre romain,
les neuf muses et Neuf-Germain . . .[1])

Luftiger ist das Kostüm der Venus:

un habit fleurant comme baume,
faisait voir sous un crêpe fin
son cul plus doux que du satin;

hundert kleine Liebesgenien spielen in ihren goldnen Flechten und helfen ihr, mutwillig scherzend, bei der Toilette; der eine bringt ihr feine Parfüms, der andere lockt ihr Haar, dieser reicht ihr Mundwasser, jener hält ihr den Spiegel vor u. s. w.

Merkur stellt sich ein, um die Göttinnen abzuholen. Juno fährt auf ihrem Pfauenwagen, Venus lässt sich von ihren Tauben ziehen und Pallas breitet zum Flug die Schwingen aus. Nach anderthalb Stunden gelangen sie über Thessalien und Troja, das sie links liegen lassen, zum Idagebirge, wo die Herden des Paris weiden. Merkur, der vorausgeht, wird von seinem Hund angefallen. Paris will erst die hohe Ehre zurückweisen; er, ein ungebildeter Schäfer, kann wohl Kühe und Kälber beurteilen, aber göttliche Schönheit? Doch Merkur

en trois mots lui ferma le bec,
lui faisant voir lettre patente
de sa Grandeur Altitonante.

Da kommt auch schon Juno im Tanzschritt angetrippelt und spricht ihn mit süssem Lächeln an, während er verdutzt, über seinen Hirtenstab gebeugt, auf die strahlenden Gestalten starrt.

Der letzte Gesang bringt die „harangues" der drei Göttinnen und den Urteilsspruch. Juno beginnt, indem sie in gemeinen Ausdrücken ihre Nebenbuhlerinnen schmäht,

ces deux carognes,
pleines de galles et de rognes.

Dann lobt sie ihre eigene Schönheit, die Majestät ihrer Brüste, ihre Körperfülle. Wenn Paris ihr den Apfel bietet, wird sie ihn zum reichsten und mächtigsten Mann der Welt machen, so dass er nie mehr zu arbeiten braucht, den ganzen Tag essen, trinken und sich vergnügen kann.

Ce dit, avec sa castagnette,
Junon, dansant la Bovinette;
arrière un peu se recula
et puis Pallas ainsi parla:

---

1) Der bekannte halbverrückte Neuf-germain, der sich selbst „poète hétéroclite de Monsieur frère unique de sa majesté Louis XIII" nannte. cfr. Les Historiettes de Tallemant des Réaux, hgg. von P. Paris und de Monmerqué. Paris 1866. Bd. II. p. 432 ff. Proben seiner Dichtkunst bei P. Ollivier, Cent Poètes lyriques précieux ou burlesques du XVIIe siècle. Paris 1898. p. 311 ff.

Die Göttin der Weisheit führt ihre Jungfräulichkeit als Vorzug an. Sie ist noch so unschuldig und unversehrt, wie sie einst aus Jovis Kopf entsprang. Wenn Paris sie als die schönste anerkennt, will sie ihm alle Wissenschaft verleihen:

Tu seras plus savant qu' Homère . . .
Sauras mieux qu'un prédicateur
tout ton catéchisme par cœur . . .
Tu seras peintre et géomètre . . .
Habile clerc . . . grec et lettré . . .
Tu diras la bonne aventure.

Mit einer Drohung schliesst sie ihre Rede.

Nun tritt Venus vor und preist dem Hirten, nachdem sie seiner Eitelkeit geschmeichelt, die Freuden der Liebe:

Si tu savais combien vaut hanche
d'une maîtresse belle et blanche,
par St. Jean, tu t'en lècherois
non seulement les quatre doigts,
mais, ce crois-je, encore le pouce,
tant cuisse et hanche est chose douce.

Was soll ihm Reichtum, Szepter und Ruhm? Besitzt er das nicht als Königssohn alles schon? Sie aber will ihm schenken:

Un bouton de rose, un fleuron,
un soleil, un jeune tendron,
une Helène de qui l'haleine
plus fleurante que Marjolaine
et plus odorante que thym . . .

Und um den Schäfer völlig zu umstricken, verspricht sie ihm den Genuss ihrer eigenen Schönheit:

. . . prens-en
en dépit de mon mary Jean.

Paris aber zögert, sein Urteil zu fällen. Um gerecht sein zu können, muss er vorher die drei Göttinnen nackt sehen. Juno und Pallas schämen sich ob dieses kecken Verlangens.

Mais Vénus les dévergogna
commençant toute la première
à dénouer sa jarretière.

Nun folgen auch ihre Rivalinnen dem Beispiel und enthüllen sich vor Paris. Solch ein seltener Anblick aber versetzt das ganze Weltall in Liebesraserei: Bäume und Pflanzen setzen sich in Bewegung, die Tiere schreien in Brunst und sogar am Himmel vollziehen sich die sonderbarsten Konjunktionen,

le Soleil grimpa sur la Lune,
dessus Vénus Mars et Saturne,

sur l'Ourse le rouge Lyon
et la Vierge perdit son nom.

Ein Glück nur, dass Merkur zugegen, der die Damen gut behütet;
autrement au grand Dieu qui pète
et plante cornes sans trompette,
Pâris à beau jeu, beau retour,
planté corne aurait à son tour.

Nachdem Paris sattsam geschaut, entscheidet er sich für Venus und bietet den besiegten Göttinnen, um sie zu trösten, höflich zwei andere Äpfel an. Juno weist sie wütend zurück, überschüttet ihn mit Schimpfworten und schwört, ehe sie sich mit Pallas entfernt, ihm Rache. Cythere aber küsst den Trojer und fliegt gegen Paphos.

Das Jugement de Pâris gehört zum besten, was die burleske Blüte überhaupt hervorgebracht. Lebhaft, ohne viel Digressionen und Staungen entwickelt sich die Handlung; die Komik der Travestie wird durch die natürliche, lustige Laune, die sie eingegeben hat, wirksam gesteigert, und Sprache und Versbehandlung verbinden sich, um sie in die entsprechende Form zu kleiden[1]).

Bei aller Verhöhnung sind die drei Göttinnen, so wie sie sich dem Schäfer gegenüber geben, geschickt und mit viel Witz individualisiert. Juno, deren äussere Erscheinung etwas Königliches bewahrt, spricht mit grossem Selbstbewusstsein. Sie fühlt sich als Gemahlin Jupiters, und selbst die Art und Weise, wie sie dem Paris mit Koseworten schmeichelt:

mon mignon, mon petit touton,
mon tant joly bergeroton,

ist voll gnädiger Herablassung. Es ist unter der burlesken Maske immer noch die Göttermutter, die sich an den Staubgebornen wendet etwa wie man mit einem kleinen Kind oder einem Schosshund plaudert. Wie schwer ihr dies liebenswürdige Werben gefallen ist, sieht man am deutlichsten an den groben Schmähungen, in denen sich nach der Niederlage ihr verletzter Hochmut entlädt. Da verfällt sie in den gemeinen Markthallenton, den ihr die burlesken Dichter so gerne leihen.

Geistreich ist die Zeichnung der Minerva. Der pedantische, altjüngferliche Zug in ihrem Wesen ist fein getroffen und herausgearbeitet. Sie verzichtet darauf, ihre verblühten Reize zu rühmen, spielt im Gegenteil die gleichgültige, der Koketterie stets fremd blieb. Wenn man sie so süsssauer mit ihrer Keuschheit prahlen hört, denkt man unwillkürlich an das Ovidische „casta quam nemo rogavit." Sie ist zu linkisch, um die Eitelkeit des Jünglings zu kitzeln, sondern appelliert

1) cfr. auch Harmand, Essai sur Brébeuf. p. 139.

an seine „haute intégrité“ und nennt sich mit einer altmodischen, latinisierten Wendung, die der Göttin der Gelehrsamkeit wohl ansteht, seine „humble ancelle“.

Über den grellen Farben, in denen Venus gemalt ist, vergisst man beinahe, dass ihrer Travestierung die bekannte Schablone zugrunde liegt. Der dirnenhafte Beigeschmack, den ihr auch Scarron und seine Vorgänger geben, tritt bei Dassoucy so frech und pointiert hervor, dass ihre Gestalt für einen Augenblick täuschende Lebensähnlichkeit gewinnt. Der zuversichtliche Stolz auf ihre Schönheit schlägt in Schamlosigkeit um. Sie weiss, dass sie keine neugierige Blicke zu scheuen braucht und fordert selbst die Prüfung heraus:

Dessus mon corps fiche tes yeux!
Regarde-moi bien, fouille, brouille,
frappe, vire, tourne et patrouille,
tu verras, si sous fin drapeau
j'ai blanche et délicate peau.

Es ist Aphrodite Pandemos, die hier spricht, die die Sinne des jungen Hirten zu entzünden sucht, indem sie ihm ihre geheimsten Herrlichkeiten schildert und sich mit cynischem Hohn gegen ihren Gatten, ihm selbst als Belohnung anbietet.

Alle Kraft ist auf die Darstellung der Urteilsszene und der drei Heroïnen verwendet. Daneben verblasst, was sich sonst noch an Komparsen in dem Gedicht bewegt. Jupiter tritt uns ganz ähnlich, wie in Scarrons Aeneis (etwa im I. Gesang, in der Unterredung mit seiner Tochter Venus) als ein vorzüglich auf seine Ruhe bedachter Familienvater entgegen, dem seine Damen, Gattin wie Töchter über den Kopf gewachsen sind, der es mit keiner verderben will, und sich deshalb hütet, in ihren Zwistigkeiten Partei zu ergreifen. Diplomatisch entschuldigt er sich:

chacune de vous m'est trop chère,
à toutes suis époux ou père.

Von den übrigen Gottheiten ist nur Merkur in den Vordergrund gestellt und seine Rolle gibt dem Dichter wenig Gelegenheit, ihn mit individuellen Zügen auszustatten. Er ist wie überall der vielgewandte Galgenstrick. In Paris ist zuerst das ungläubige Staunen, die passive Blödigkeit des weltfremden Hirtenknaben zum Ausdruck gebracht. Doch entpuppt sich bald der künftige Entführer Helenas in der dreisten Art, wie er, durch die Schmeicheleien der Göttinnen schnell zutraulich gemacht, ihre Gestalten mustert und die „pièces de procès“ zu sehen verlangt.

Wie man sieht, fliesst auch hier die Travestie vor allem aus der Vermenschlichung und Erniedrigung idealer Verhältnisse. Der ganze Vorgang ist in eine alltägliche Sphäre gerückt, aus dem naiven Idyll

ist ein derb-komischer Dreiakter geworden. Jupiter spielt Billard, Juno die strenge, zänkische Himmelsmutter hat in Holland die Sarabande tanzen gelernt, Pallas spricht griechisch und lateinisch. Die Göttinnen prügeln sich um den Apfel, zur Abreise bereiten sie ihre Koffer vor, in ausgerechnet anderthalb Stunden legen sie den Weg zum Ida-Gebirge zurück. Merkur frühstückt und muss sein Nachtlager bezahlen, ehe er sie abholt. Dem Paris zeigt er einen schriftlichen Befehl Jupiters vor und gebietet ihm, erst seine schmutzigen Finger abzuwischen, ehe er den Apfel ergreife.

Mit dem anachronistischen Detail geht Dassoucy verhältnismässig sparsam um, soweit es nicht schon als Bestandteil in der Vermenschlichung steckt. Jupiter heisst der

Dieu qui fait le Tabarin.

Das herrliche Leben, das Juno dem Hirten verheisst, ist durchweg in der Auffassung des XVII. Jahrhunderts ausgemalt und dies Bild mag wohl den geheimen Wünschen des ewig umherirrenden, ewig von der Not verfolgten Dichters entsprochen haben: täglich Braten, Tauben und Hühner zu essen, nie in Geldverlegenheit zu sein, auf der Bank Kredit zu haben u. s. w. Minervas Verheissungen bewegen sich gleichfalls in modernen Vorstellungen. Die erzürnte Juno schimpft Paris einen verräterischen Ganelon, Jupiter aber hat den Göttinnen sein Lob gesungen und ihn als gewandten Jüngling hingestellt, der sich auf Musik und Tanz versteht, in Turnieren reiten und spanisch und französisch plaudern kann.

Im Gegensatz zu Scarron verschmäht es Dassoucy hier, wie in seinen weiteren burlesken Gedichten, aus der Rolle des Berichterstatters zu fallen und sich mit dem Leser in direkte Berührung zu setzen. Höchstens, dass er einmal gelegentlich, gleichsam unabsichtlich eine persönliche Wendung gebraucht, dass er z. B. von dem Baum mit den goldenen Äpfeln bemerkt: er wächst in einem Winkel, den ich Euch nicht nennen kann, ohne erst im Lexikon nachzuschauen.

Dagegen gebraucht er verschwenderisch ein Stilmittel, das in Scarrons Technik keine übermässige Bedeutung hat: nämlich die Aufzählung. Es geht Dassoucy da ähnlich wie Brébeuf. Jede Beschreibung, die er anpackt, wächst ihm unter der Hand zu einer Aufzählung an. Mag es sich um die Spiele der Götter handeln oder um die Verletzungen, die sie aus der Balgerei davontragen, um die Toilette der Venus und die verschiedenen Dienste, die ihr dabei die Liebesgenien erweisen, um die wunderbaren Eigenschaften, die Merkur seinen Stab nachrühmt oder um die Glückseligkeiten, mit denen die drei Rivalinnen ihren Richter bestechen wollen — stets sieht Dassoucys rege Fantasie alle nur erdenklichen Einzelzüge vor sich und setzt sie säuberlich einen neben den andern aufs Papier. Nie wird er müde, ein Objekt

durch neue Details zu illustrieren, einen Gedanken in neue Variationen zu kleiden. Merkur schildert seinen Stab:

de lézards ma verge enlacée,

er ist sein Szepter, ruhmvoller

que la férule d'un régent . . .
c'est ma clef, mon passe-partout,
mon coutelet et ma lancette
dont je saigne bourse et pochette.
Mon tirebourse et mon crochet
dont je prends l'or sans trébuchet,
enfin la verge assoupissante
dont j'endors valet et servante.

Natürlich läuft er dabei Gefahr, sich zu wiederholen und sich in weitschweifigem Wortschwall zu verlieren. Wo immer seine Gedichte, die sich gewöhnlich in sehr munterem Tempo entwickeln, an ermüdenden Längen kranken, liegt die Schuld an dieser Vorliebe für Aufzählungen.

Neben ihr macht sich eine zweite charakteristische Eigentümlichkeit breit, die ihn gleichfalls von Scarron unterscheidet, eine starke Neigung für den gepfefferten Spass, die ihn manchmal in Unflätigkeit und Obszenität ausarten lässt. In diesem Punkt ist Dassoucy viel mehr als sein körperlich so gebrechlicher Nebenbuhler der Nachkomme und Fortsetzer der alten französischen Humoristen. In ihm lebt etwas von der urwüchsigen Derbheit, der naiven Freude am Geschlechtlichen, dem animalischen Behagen an der Zote, das den Grundton der Fabliaux, der Cent Nouvelles Nouvelles, der Parnasse und Cabinet Satyriques angibt und das auch in Rabelais' künstlerischem Temperament einen wichtigen Faktor bildet. Dem Einsilber „cul", mit dem die burlesken Dichter ja überhaupt nicht geizen, geht er nie aus dem Wege. Im Gegenteil, er sucht ihn nur allzuoft hervor und hebt z. B. gleich sein Lied also an: Ich will Euch den Apfel besingen,

pour laquelle déesse gente
au beau Pâris montra le cul
dont s'ensuivit un roi cocu.

Arge Derbheiten laufen ihm mit unter und dass er die Musen die

neuf pucelles au cul crotté

heisst oder von Aphroditens Toilette allerlei überflüssige, höchst intime Details ausplaudert, ist noch lange nicht das Schlimmste. Besonders das geschlechtliche Moment nimmt in seiner Komik einen wichtigen Platz ein. Wie ungeniert er das messalinenhafte im Charakter der Liebesgöttin heraushebt und betont, haben wir schon oben gesehen. Er verfährt auch sonst mit ähnlicher Brutalität. Um die ausgelassene trunkene Stimmung des Göttergelages zu kennzeichnen, berichtet er,

dass Silens geiler Esel die Thetis zu vergewaltigen suchte. Dabei wählt er in solchen Fällen immer den unverhüllten und drastischen Ausdruck. Venus nennt er einmal die Göttin

par qui jambons sont mis tout nus.

Dassoucys Sprache ist nachlässig, noch nachlässiger als die Scarrons. Aber er versteht es, ihr durch Einfügung antiquierter Worte und Wortbildungen, kühner Inversionen und Ellipsen eine altertümliche pittoreske Färbung zu geben, die manche Rohheiten des Tons mildert oder verwischt und auch über Härten und unkorrekte Freiheiten hinwegsehen lässt. Stellenweise erhebt sie sich, besonders hier im Paris-Urteil, zu poetischem Schwung und gemahnt dann an die primitive Kunst eines Marot oder anderer kleiner Lyriker des XVI. Jahrhunderts. So das Bild, das Dassoucy von dem ewigen Frühling im Lande der Hesperiden entwirft:

Toujours l'amoreux Zéphire
y chatouillait pour faire rire;
bergère toujours y chantait
et le joli Mai l'on plantait.

Wie ein Bruchstück aus einer alten Pastorale klingt die Anrede, mit der Venus ihre Harangue einleitet:

Gentil pasteur qui sous l'ormeau
avec ton joli chalumeau
fais danser, cotte retroussée
toutes les nuits Margot la fée,
petit berger, plus beau qu' Adon . . .

Die Verse sind flüssig und gleiten in anziehendem Takt. Wenn es Dassoucy auch nicht darauf ankommt, eine Silbe mehr oder weniger zu nehmen, hier einen Hiatus stehen, dort ‚Lune' und ‚Saturne' mit einander reimen zu lassen, so verschwinden solche Fehler und Flüchtigkeiten vor der Gewandtheit, mit der er im allgemeinen das burleske Metrum handhabt. Die Reime sind selten banal und gequält, sondern meistens reich und überraschend, der Dichter bleibt der Herr seines Verses und verschmäht die störenden Flickzeilen, zu denen Scarron in seiner Verlegenheit so häufig greift.

Auf die Nachwelt ist Dassoucy gekommen (soweit davon überhaupt die Rede sein kann), als Verfasser des Ovide en belle Humeur, den er 1650, zur Zeit, als die burleske Epidemie am heftigsten wütete, veröffentlichte [1]). Zur Idee, die Metamorphosen zu travestieren, ist er

1) L'Ovide en Belle Humeur. De Monsieur Dassoucy. Enrichy de toutes ses figures burlesques. A Paris, chez Ch. de Sercy. 1650. 4°. Das Achevé d'imprimer ist vom 25. Februar 1650 datiert. Dies ist die Originalausgabe. Die Widmungsepistel ist an den Grafen Saint-Aignan gerichtet.

zweifellos durch Richer angeregt worden, der 1649 mit der Herausgabe seines Ovide Bouffon ou les Métamorphoses Burlesques begonnen hatte[1]). Im übrigen ist Dassoucy durchaus selbständig in Erfindung und Darstellung geblieben und hat sich nur gelegentlich an einige Verse seines Vorgängers erinnert, ohne dass solchen äusserlichen Entlehnungen irgend welche Bedeutung zukäme[2]).

Unter den Widmungsversen, die das Buch einleiten, befindet sich neben solchen von Tristan l'Hermitte und Cyrano de Bergerac auch — mirabile dictu — ein Sonnet des Pierre Corneille, der Dassoucy lobt, dass er den Autor der Metamorphosen selbst metamorphosiert habe. Das Gedicht ist bezeichnend für die seltsame Auffassung, die wir schon dem Virgile Travesty gegenüber konstatieren mussten und die damals scheinbar allgemein geteilt wurde, die Auffassung, die Travestie verstärke nur die Anziehungskraft des travestierten Werkes. Corneille schreibt:

Que doit penser Ovide et que nous peut-il dire
quand tu prends tant de peine à le défigurer,
que ce qu'il écrivit pour se faire admirer,
grâces à Dassoucy, sert à nous faire rire?

Il y trouve la gloire où son travail aspire.
Tu ne prends tant de soins que pour mieux l'honorer.
De tant d'attraits nouveaux tu viens de le parer
que moins il se ressemble et plus chacun l'admire.

Sa plume osa beaucoup; et Plantes, Animaux,
Fleuves, Hommes, Rochers, Éléments et Métaux
par elle ont vu changer leurs êtres et leurs causes.

La tienne plus hardie a encore plus osé
puisque le grand auteur de ces Métamorphoses
lui-même enfin par elle est métamorphosé!

Dassoucy hat nur das I. Buch der Metamorphosen travestiert und es mit der Geschichte der Jo abgeschlossen, ohne wie Ovid den Beginn der Phaëton-Episode mit hereinzuziehen. Es sind im ganzen 10 Fabeln, die er uns getrennt vorführt, wenn wir die letzte trotz der zwei Sondertitel als Einheit betrachten wollen: 1. Le Chaos — 2. le

1) Das Ach. d'impr. des I. Buches ist vom 5. Okt. 1649.

2) So hat Dass. z. B. aus Richers Daphne, um den verfolgenden Apollo zu schildern, zwei Verse

ce drôle allègre
qui va du pied comme un chat maigre

übernommen und nur „amoureux" statt „drôle" eingesetzt.

débrouillement du Chaos — 3. L'âge d'or — 4. l'âge de fer — 5. La Gigantomachie — 6. Lycaon — 7. Le déluge — 8. Le serpent Pithon — 9. Les amours de Daphne et d'Apollon — 10. Les amours de Jupiter et d'Io und Io furieuse et remise en sa première forme.

Das Versmass ist überall der paarweis reimende Achtsilber. Die Wahl des Stoffes kann man nicht unbedingt glücklich nennen. Die ersten Fabeln sind zu arm an Handlung und Personen, zu unbestimmt in ihrem Umriss, als dass die Ironie Angriffspunkte hätte finden können. Was soll der burleske Dichter mit der mythologischen Genesis anfangen? Wie soll er z. B. das Chaos travestieren oder die Schilderung der verschiedenen Zeitalter, der Sintflut etc.? Alles, was er tun kann, ist eine weitschweifige Paraphrasierung des lateinischen Textes, die Erfindung von komischen Details, die z. B. den verworrenen Urzustand veranschaulichen sollen. Hatte Ovid gesagt:

Nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan
nec nova crescendo reparabat cornua Phoebe,

so erzählt Dassoucy: Phoebus trocknete damals noch nicht unsere Hemden. Es war so dunkel, dass sich die Götter häufig die Köpfe an die Wand stiessen, und die Elemente, die ursprünglich „Allemands" hiessen, bekämpften sich in „querelles d'allemands".

Ähnlich wird das goldene Zeitalter wesentlich nach seinen negativen Seiten hin charakterisiert und schlägt dadurch, wie auch bei Richer, in eine Satire auf moderne Sitten und Lebensweise um. Dassoucy hat gerade dies Kapitel lang ausgesponnen. Es umfasst nicht weniger als 120 Verse (in den Metamorphosen dagegen nur V. 89—112). Die Etikette, die bei Tisch einen gewissen Anstand vorschreibt und es z. B. verbietet, sich in den Ärmel zu schneuzen, die Gefahr, sich einen Schnupfen zu holen, das Dasein von Beamten und Richtern, von Dieben und Flöhen: das sind in Dassoucys Augen die hervorstechendsten Übel; schlafen, trinken, essen, lieben und spielen: die Bedingungen der Seligkeit, wie sie einstmals herrschte. Ihre Ausmalung gibt ihm Gelegenheit zu langen Aufzählungen allen möglichen Zeitvertreibs.

Aus der Gigantomachie, die Ovid ganz summarisch in wenigen Versen berichtet, liess sich nicht viel mehr machen. Der burleske Dichter erweitert und gibt weniger eine Travestie des Originals denn eine fantastisch aufgeputzte, selbständige Schilderung. Wie Scarron dem Typhon und seinen Brüdern, so schiebt er den Titanen kleinliche und lächerliche Beweggründe unter. Es ist nicht mehr das „regnum caeleste", nach dem sie trachten, sondern lediglich die reichbesetzte Tafel Jupiters, die üppige, olympische Kost. Ganz an Scarron gemahnt die Einschiebung einer Peripetie des Kampfes, von der Ovid an dieser Stelle nichts weiss. Die Götter müssen sich einmal zurückziehen und halten Kriegsrat. Es wird beschlossen, den grossen Extra-Blitz

hervorzuholen, der noch von Saturnus stammt. Nun heftet sich das Interesse auf den Augenblick, da Jupiter diesen Blitz schleudert. Ängstlich und erblassend nimmt er die furchtbare Waffe zur Hand, die Götter treten furchtsam vor ihm zurück und

le laissèrent
tout seul en la garde de Dieu.

Lange zielt er, ehe er schiesst. In langatmigen Aufzählungen werden die Vorbereitungen zum Schuss und seine verheerende Wirkung beschrieben.

Weit besser eigneten sich die Erzählungen von Lykaon, Apollo und Daphne, Jupiter und Io zur Travestie. Sie führen eine innerlich abgeschlossene Handlung mit Exposition, Höhepunkt und Lösung, mit bestimmt charakterisierten Personen als Trägern dieser Handlung vor und so geben sie denn auch, namentlich die beiden letzteren, den Stoff zu Gedichten voll boshafter burlesker Verve ab.

Die Fabel von Daphne ist bekannt[1]): Apollo, den der Sieg über Python übermütig gemacht hat, schilt verächtlich Cupido, wird von einem Pfeil des erzürnten Gottes verwundet und entbrennt sogleich in unwiderstehlicher Liebe zu der peneïschen Nymphe, die aber, kalt und spröde nur dem Waidwerk mit Leidenschaft zugetan ist und trotz der Ermahnungen ihres greisen Vaters, wie Diana, in ewiger Jungfräulichkeit zu leben begehrt. Ängstlich entflieht sie vor dem Sonnengott, der ihr mit Verheissungen und mit glühenden Bitten nachstellt und sie im Lauf zu erhaschen versucht. Doch als er sie schier eingeholt und sich mit Gewalt seiner Beute bemächtigen will, fleht sie zu ihrem Vater, dem Stromgott Peneos, um Hilfe und wird von ihm in einen Lorbeerbaum verwandelt. Seitdem ist der Lorbeerbaum die Lieblingspflanze und das Wahrzeichen Apollos.

Diese einfache Handlung birgt verschiedene Motive, die den burlesken Dichter reizen mussten: einmal der Streit zwischen Phoebus und Cupido, die Geringschätzung, mit der jener sich über den kleinen Liebesgott lustig macht, dann die Fühllosigkeit der Daphne, ihr Keuschheitsgelübde, Apollos schmachtendes Benehmen, seine Jagd auf die Nymphe, die Ovid mit der eines Hundes auf einen Hasen vergleicht und schliesslich die jähe Metamorphose, die Überraschung des Gottes, der eben mit seiner „griffe paillarde“ nach dem Mädchen gelangt hat und nun einen Baum in seinen Armen hält, seine Lippe auf eine rauhe Rinde presst.

Mit viel Humor ist die Überhebung Apollos, den Dassoucy „notre petit dieu Mars“ nennt, persifliert. Diese Karikatur des Prahlhansentums ist so lebendig, dass sie kaum der Fantasie des Dichters allein entsprungen ist. Sie macht den Eindruck, als wäre sie in allen Zügen

1) Metamorph. I, V. 452—567.

auf eine bestimmte Person gemünzt und man frägt sich unwillkürlich, ob nicht Cyrano de Bergerac hier als Modell gedient hat.

il ne parlait plus que de darder,
d'estocader, de faire botte . . .
jamais sans brette à son côté,
sans horrible et grande plumache,
sans gros buffle et fière moustache . . .

Phoebus heisst sich selbst le grand coupe-tête,

m'appelle Phébus coup-d'épée . . .
qui depuis le combat passé
ne paie plus rien à la porte . . .
qui fais nargue aux comédiens[1]).

Keck, mit schlagendem Witz, antwortet Cupido auf die Drohungen des Eisenfressers.

Hé, depuis quand, Mr. Phébus,
avez-vous quitté vos rébus
et votre céleste brigade,
pour, en habit de mascarade,
faire peur aux petits enfants?

Er rühmt seine unwiderstehliche Macht und überschüttet den Drachentöter mit Schimpfworten:

Misérable docteur de balle,
Pauvre coquin, toque-cymbale,
gueux à visage de rebec,
bélître qui n'as que le bec etc.

Das Auflodern der Liebe in Apollos Herzen wird auf komisch allegorische Weise dargestellt. Durch die Pfeilwunde schlüpfen 10 Gehilfen Amors mit feurigen Kohlen und Blasbälgen, die nun in der Brust ein grosses Feuer entfachen. Apollo beträgt sich natürlich wie ein Liebhaber des XVII. Jahrhunderts. Er stellt das Anagramm seiner Angebeteten zusammen, schreibt ihr zärtliche Briefchen und Gedichte, bringt ihr Serenaden, kleidet sich nach der neuesten Mode, schmückt sich mit den schönsten Schleifen und Bändern, putzt seine Zähne, legt frische Wäsche an und lässt sich sogar seine prachtvollen goldenen

1) Namentlich dieser letzte Zug scheint auf Cyrano hinzuweisen, der bekanntlich dem Schauspieler Mondory auf einen Monat das Spielen untersagte und ihn, dem Publikum zum Trotz, von der Bühne abzutreten zwang. Aber das Datum dieses Vorfalls ist nicht bekannt. Lacroix setzt ihn erst um 1654 an, Brun (Cyrano. Thèse. p. 121[2]) hält diesen Zeitpunkt für zu spät. Gegen unsere Vermutung spricht allerdings auch die Tatsache, dass Cyrano selbst Huldigungsverse für den Ovide en belle humeur beigesteuert hat. Würde er das getan haben, wenn er die Karikatur auf sich bezogen hätte?

Haare, die Sonnenstrahlen, stutzen. Vergebens! Daphne bleibt ungerührt und weicht ihm aus

en disant: Vade Satanas!,

flieht ihn selbst, nachdem er sich als Sonnengott vorgestellt und ihr in langer Rede seine Würden, Eigenschaften, Talente und Reichtümer dargelegt hat.

Die Verwandlung ist fast treu, ohne besondere komische Zutaten aus Ovid übersetzt. Nur präzisiert der burleske Dichter gewisse Details. So erfahren wir, dass aus Daphnes Händen genau 10 gegabelte Äste entsprossen. Auch in den Klagen Apollos gibt sich der burleske Ton wenig aufdringlich. Der Gott verspricht Daphne, die Kälte soll ihr nie schaden, nie soll sie von einem Schnupfen heimgesucht werden etc.

Entgegen seiner sonstigen Gewohnheit fügt Dassoucy dem Gedicht ein Schlusskapitel an, in dem er die Moral der Fabel zieht, sie allen spröden Jungfrauen als warnendes Beispiel vorhält und sich persönlich an den Leser wendet, um ihm sein Verhältnis zum Lorbeer darzulegen. Er liebt seine Blätter am meisten, wenn sie ein schönes Stück Schinken oder Braten zieren.

Bei seiner Neigung zu Pikanterie und Zote ist es nicht zu verwundern, dass er auf die sexuelle Seite des Stoffs besonderen Nachdruck legt. Hier boten ihm die Reden des alten Stromgottes Peneos, der sich Enkelkinder wünscht, Daphnes Angst und Widerwillen gegen die Männer, Apollos sinnliche Glut weiten Spielraum. Seine Auffassung des ganzen Konfliktes deutet er selbst gegen den Schluss an, wo er schalkhaft versichert, die Nymphe wäre zufriedener gewesen

si son sot
de père ne l'eût pris au mot.

Aber häufig verfällt er in arge Geschmacklosigkeiten und Rohheiten, die hier nicht wie im Paris-Urteil durch eine anmutig erheuchelte Naivetät gemildert werden. Amors Liebespfeil ist in Daphnes Urin getaucht. Apollo sprudelt von obszönen Witzen und Wortspielen und der Ton, in dem sie selbst von ihrer Keuschheit spricht, ist alles eher denn keusch. Sie verfügt über einen Reichtum an zweideutigen Bildern und Vergleichen, der an die 'belles et honnestes dames' der alten Fabliaux und Brantômes gemahnt und sicherlich mehr Ehre ihrer Unbefangenheit als ihrer Wohlanständigkeit macht. Der lateinische Text ist unter Dassoucys Händen auf ungefähr 450 Verse, also etwa das Vierfache angewachsen. Die breite Ausmalung, vorzüglich aber des Autors Vorliebe für lange Aufzählungen sind daran Schuld. Charakteristisch ist Apollos Werbung um Daphne, die allein einen grossen Teil des Gedichtes in Anspruch nimmt. Da fliessen in überraschender Fülle die Epitheta, die seine Macht und seine Tugenden in komisches Licht setzen sollen. Was ist und was kann der Gott nicht

alles! Zuerst weist er auf seine äusseren Vorzüge, wie schön er herausgeputzt ist, welch feine Stiefel er trägt. Dann gibt er sich zu erkennen:

Le beau Phébus à tresse blonde,
le plus grand cuisinier du monde,
père du mois, père de l'an,
roi de l'aiguille et du cadran,
baron du jour, duc de l'optique,
prince du royaume écliptique,
seigneur de la prose et des vers
et grand falot de l'univers . . .
Je suis le dieu qui tout éclaire,
bon chantre, bon apothicaire,
bon médecin, bon Tabarin . . .
Père je suis de toutes choses . . .
le beau Phébus au crin doré
qui sais lire comme un curé.

Auch Fechten kann er und in allen musikalischen Künsten ist er gebildet. Häuser hat er und Wagen. Gedichte weiss er eine Menge und kann selbst neue verfertigen. So strömt es in ungeordneter, dem Zufall des Reimes und der Anknüpfung überlassener Tirade mit vielen Wiederholungen und Variationen desselben Gedankens fort.

Die Verwandlung der Io und ihre endliche Erlösung (Ovid I, v. 568—747) ist gleichfalls mit sehr derber, aber humorvoller Komik erzählt. Das war so recht ein Motiv nach dem Herzen eines burlesken Dichters. Man denke nur: der Göttervater, der eine Nymphe verfolgt, sie in eine Wolke hüllt und vergewaltigt, die eifersüchtige Juno, der jener Nebel so verdächtig erscheint, dass sie ihn zerstreut, Io, die plötzlich als Kuh dasteht und von Juno als Geschenk begehrt wird, ihr Leben unter der strengen Obhut des Argus, ihr Zusammentreffen mit ihrem Vater, der Ausweg, den sie ersinnt, um sich ihm verständlich zu machen, indem sie mit den Füssen in den Sand schreibt, der Schmerz des Alten, der seine Kuhtochter umarmt, Merkurs Künste, der durch sein Spiel auf der Syrinx den hundertäugigen Hirten einschläfert und dann tötet, Junos Rache, die vom Wahnsinn gehetzte Kuh, die am Ufer des Nils zusammenbricht und ihr Schicksal bejammert, Jupiters Bitten an seine Gemahlin, sein Gelübde, die Nymphe in Zukunft unbehelligt zu lassen, die neue Metamorphose Ios, die ihre Menschengestalt wieder erlangt — wie viel unerschöpfliche Quellen burlesker Scherze! Ios Geschichte gehört zu den gefährlichen Kapiteln der Mythologie, bei denen sich selbst der Verehrer des Altertums kaum eines Lächelns erwehren kann: so ungezwungen-familiär ist die Erfindung und Auffassung des Vorgangs, so naiv anthropomorph sind die

olympischen Herrschaften geschildert. Hier genügt ein Nichts, eine leise Betonung da und dort, um die Stimmung ins Burleske umschlagen zu lassen.

Nun geht freilich Dassoucy auch hier sehr kräftig ans Werk. Er ist nicht der Mann der stichelnden Persiflage, der halbverhüllten Insinuationen. Er liebt die grellen Farben zu sehr und sein Gedicht hätte nur gewonnen, wenn er seinen Hohn weniger aufdringlich und vor allem weniger gepfeffert gegeben hätte. Die Freude am geschlechtlichen, an der Zote geht hier vollends mit ihm durch, die Unanständigkeit dominiert noch schrankenloser und noch roher als in Daphne.

Das Schwergewicht der Komik ruht natürlich einmal auf dem Verhältnis zwischen Jupiter und Juno, dann auf den Empfindungen, die Ios Verwandlung in ihr hervorruft. Gleich zu Anfang tritt uns ein belustigender Kontrast entgegen. Jupiter sucht der fliehenden Io zu imponieren und er spart ebensowenig wie Apollo Daphne gegenüber mit prahlerischen Hinweisen auf seine Macht und Herrlichkeit, er versichert ihr, dass er keine unbedeutende Gottheit sei, sondern der gewaltige Herr der Blitze. Aber sehr kleinlaut und demütig bleibt er vor Juno, die sich in ihrem eifersüchtigen Rasen bis zur Drohung, ihn zu entmannen, hinreissen lässt. Um sie zu besänftigen, gelobt er ihr zerknirscht Besserung und schwört sogar, sich gutwillig einen Keuschheitsgürtel anlegen zu lassen, wenn er ihr noch einmal die Treue bricht. Viel neues enthält diese Gegenüberstellung freilich nicht. Der furchtsame olympische Pantoffelritter und seine argwöhnische Xantippe gehören zu den Lieblingsfiguren der burlesken Dichtung.

Desto origineller konnte die Schilderung von Ios Seelenzustand ausfallen. Hier gab es noch kein abgenutztes Cliché. Richer war ja kaum über einige grobkörnige Witze hinausgekommen. Dassoucy beutet die Situation schon besser aus, auch nicht gerade in sehr geistreichem Sinn (man darf nicht daran denken, wie viel Münze etwa ein Lafontaine oder ein Parny aus einem solchen Vorwurf geschlagen hätten), er beschränkt sich auf die äussere Seite, das physische Unbehagen, das die Veränderung der Lebensbedingungen mit sich bringen musste. Die arme Io fühlt sich als Kuh sehr unglücklich und flucht ihrem Verführer:

souvent le jour la pauvre Inache
dans ses patenôtres de vache
maudissait le dieu qui l'attrapa.

Sie sehnt sich zurück nach den väterlichen Fleischtöpfen, sie kann sich nicht an das Tierfutter gewöhnen, an das harte Lager, mit dem sie ihr Federbett vertauscht hat. Nicht einmal ein Schnupftuch besitzt sie, um sich zu schneuzen. Und Dassoucy müsste nicht Dassoucy sein, wenn er uns als letzten Trumpf ihr schmerzliches Erstaunen

de se voir pisser si gros

ersparte. Daneben quält sie besonders die Angst, sie könnte am Ende mit einem Kalb niederkommen. Welche Schande vor den Mitmenschen! Oft versucht sie es, das Herz ihres Wächters Argus zu erweichen. Aber ach, die wehmütigen Töne, die sie ausstösst, tragen ihr nur Prügel ein. Auch die Trauer des alten Inachus ist possierlich anzuschauen. Er besitzt noch Geistesgegenwart genug, um gleich nach Ios Kleidern zu fragen und ist sehr betrübt, als er hört, sie seien bei der Verwandlung verloren gegangen.

Die Flucht der rasenden Io und ihre Klagen sind in einem eigenen Kapitel beschrieben und auf demselben Weg, durch Erniedrigung, derb-komische Details und Anachronismen ins Burleske verzerrt, bis sich nach der reu- und demütigen Beichte Jupiters Juno, die erst den Tod des Argus fürchterlich rächen wollte, besänftigen lässt und in die Erlösung der Nymphe einwilligt, die nun, freilich

fors le pucelage

ihre menschliche Gestalt wieder erhält[1]).

In ca. 600 Versen, deren Sprache äusserst ungezwungen und pittoresk, reich an Archaismen und kühnen Wortbildungen ist, wird der ovidische Text travestiert, an und für sich treu, aber mit viel Erweiterungen und Umschreibungen. Es ist selten, dass Dassoucy, wie Scarron es gerne tut, den Gedanken seines Vorbildes verdreht, ohne ihm gleichzeitig neue Bestandteile hinzuzufügen. Offenbar kam es ihm auch hier in den Metamorphosen weniger darauf an, die Dichtung zu travestieren. Der Stoff spielt bei ihm die erste Rolle, die Dichtung interessiert ihn nur, weil und insoferne sie diesem Stoff Ausdrucksform verliehen hat. Seine Travestie reflektiert nicht so sehr wie die Scarrons auf ein ständiges Vergleichen zwischen Urbild und Zerrbild, sie will selbstständig durch den blossen Reiz ihrer Komik wirken. Deshalb konnte Dassoucy auch ruhig einen Autor wählen, der zwar gelesen und geschätzt war, dessen Popularität aber doch bei weitem nicht an die des jedem Gebildeten vertrauten Virgil hinreichte.

Vom grossen Augenblickserfolg des Ovide en belle humeur geben uns die zahlreichen Auflagen Zeugnis[2]). Dass das Buch selbst in einem Nonnenkloster der Provinz bald Bewunderinnen fand, erzählt der Dichter mit grosser Genugtuung[3]). Prüderie kann man jenen frommen Damen jedenfalls nicht vorwerfen. Bis gegen Mitte der sechziger Jahre

1) Das Gedicht ist auch kurz besprochen bei Brun, Autour du XVIIe siècle. Grenoble 1901. p. 67 ff.

2) cfr. die Notice bibliographique in Colombeys Ausgabe der Avantures burlesques. p. 21.

3) ibidem p. 107.

dauerte die Vogue. Freilich scheint der Beifall nie so allgemein und widerspruchslos gewesen zu sein als der, den die Virgiltravestie errang. Guéret, der sich in seinem Parnasse Réformé zum Echo der öffentlichen Meinung macht, spricht wegwerfend vom Ovide en belle humeur, ohne überhaupt den Namen des Verfassers zu nennen[1]). Ovid entgegnet dort Virgil, er allein habe sich über die Mode des Travestierens zu beklagen: „on a cru que pour me rendre risible, c'était assez que je fusse hideux; on s'est persuadé qu'il ne fallait que des imaginations extravagantes dans ce genre de poésie; on a ramassé tous les quolibets des Halles comme autant de fleurs, enfin on m'a barbouillé de tous côtés, mais d'une manière qui me rend le plus pitoyable de tous les poètes." Und Virgil gibt ihm zu, dass Scarrons Werk angenehmer sei; denn „si ses vers étaient froids et languissants comme ceux du traducteur de vos Métamorphoses, il y a longtemps qu'on n'en parlerait plus." Als Boileau seine vernichtende Kritik fällte[2]), war sie bereits überflüssig geworden und Dassoucys Gedicht auf dem besten Weg, für immer der Vergessenheit anheimzufallen.

Drei Jahre nach der Veröffentlichung des Ovide kehrt unser Dichter noch einmal zur Burleske zurück, indem er sein umfangreichstes Epos, den Raub der Proserpina herausgibt[3]). Der Stoff ist diesmal einem Gedicht des Claudian: de raptu Proserpinae entnommen, demselben, aus dem auch Hardy für sein gleichfalls le Ravissement de Proserpine betiteltes mythologisches Schauspiel geschöpft hat. Es war Dassoucy auch hier wenig um eine Gegenüberstellung des Originals und seiner eigenen Variation zu tun. Ihn reizt ausschliesslich der Stoff, die Verliebtheit des grimmigen Beherrschers der Unterwelt, der seinerseits unfähig ist, Liebe zu erwecken und sich die erwählte Braut mit Gewalt rauben muss. Daher kommt es auch, dass Dassoucy mit dem Urtext sehr frei umgesprungen ist und zwar, wie man ruhig behaupten darf, nur zu seinem Vorteil. Geschickt hat er aus dem sehr breit angelegten und nur fragmentarisch überlieferten Epos des spätrömischen Dichters den Kern der Handlung herausgeschält, dagegen die langen Klagen der Ceres, die bei Claudian den III. und IV. Gesang füllen, einfach weggelassen. Abgesehen von dieser einschneidenden Veränderung folgt er der Vorlage in den grossen Linien so treu, als es die Transponierung ins Burleske erlaubte.

1) Parnasse Réformé. Paris 1699. p. 19f.

2) Art Poétique, Chant Ier.

3) Le Ravissement de Proserpine. De Mr. Dassoucy. Poëme burlesque. Enrichy de toutes ses figures. A Paris, chez P. David et E. Pepinques. 1653. Unter den einleitenden Versen von fremder Hand findet sich kein bekannter Name. Das Buch ist dem Grafen von Servien gewidmet. p. 55 sind kleinere Gedichte, nicht burlesker, sondern meist leicht-satirischer Art angeschlossen.

Das Gedicht ist in 3 Gesänge gegliedert, von denen der erste ca. 360, die beiden anderen je ca. 330 (also im ganzen rund 1000 Verse) umfassen. Das Versmass ist wiederum der paarweis reimende Achtsilber.

Der I. Gesang (der Claudian I, V. 1—116 entspricht) gibt die Exposition:

Je chante l'amoureux martyre
du roi du ténébreux empire . . .
comment par chaude passion
fut induit en tentation
le morne Prince du Tenare.

Pluto ist seiner klösterlichen Einsamkeit überdrüssig geworden und da er wähnt, dass Jupiter ihn bislang aus eigennützigen Gründen der Ehefreuden beraubt hat, beschliesst er die Unterwelt gegen seinen Bruder zu waffnen und ruft alle ihre Bewohner zusammen. Clotho wirft sich ihm zu Füssen und versucht seinen Zorn zu besänftigen. Wie kann Jupiter wissen, dass Pluto eine Gattin begehrt!

Pensez-vous qu'il soit prophète?

Erst muss man ihm diesen Wunsch durch einen Boten mitteilen lassen. Wenn er dann nicht antwortet, mag Pluto ihm Krieg erklären und sie selbst, Clotho, wird die erste im Kampfe sein und dem Himmelskönig ihren Spinnrocken in einen gewissen Körperteil treiben. Langsam beruhigt sich Pluto soweit, dass er Merkur zu sich befiehlt und ihm unter den fürchterlichsten Drohungen gegen Jupiter seine Botschaft aufträgt. Seine Worte klingen aus in den Schwur, den ungerechten Bruder zu entmannen.

Der II. Gesang (Claudian I v. 117—287, Schluss des I. Gesanges) versetzt uns zuerst in den Olymp, wo Jupiter, der trotz Clothos frecher Behauptung in der Zukunft zu lesen versteht, eben überlegt

quelle nymphe pour l'apaiser
on lui donnerait à baiser.

Er denkt an Proserpina, die in heiratsfähigem Alter steht und schon viel umworben ist. Zufällig weiss er, wo sie sich befindet. Er hat mitangesehen, wie ihre Mutter Ceres, die auf Besuch bei Cybele weilt, sie auf Sizilien verbarg und trifft nun seine Anordnungen. Der Venus teilt er mit, dass das Schicksal die Vermählung Plutos und Proserpinas wünsche. Cupido möge also den Gott mit seinem Pfeil verwunden. Venus selbst muss mit Pallas und Diana sich in der Nacht nach Sizilien begeben und wird von Proserpina mit herzlichen Liebkosungen empfangen. Inzwischen erfährt Pluto, wo die ihm bestimmte Gattin wohnt. Er vergeht vor Ungeduld und mit ihm wartet sehnsüchtig die ganze Unterwelt auf den Sonnenaufgang, um dann den teuflischen Streich zu vollführen.

Et l'enfer certain de sa proie
déjà battant les mains de joie,
attendant leur heureux retour
chantait déjà: Vive l'amour!

Der dritte und letzte Gesang, der Claudians zweiten wiedergibt, spielt im Anfang auf Sizilien, im Palast der Ceres. Die ahnungslose Proserpina wird dort von der arglistigen Venus aufs schönste geschmückt. Nach dem Frühstück lustwandeln die vier Göttinnen im Freien, Venus schlägt vor, Blinde-Kuh zu spielen und weiss es so einzurichten, dass das Los auf Proserpina fällt. Plötzlich bricht Pluto aus einem Gebüsch hervor, ergreift sie und fährt mit ihr nach der Hölle zurück. Wie die Arme sich auch in ihrer Angst wehrt und schreit, niemand kommt ihr zu Hilfe. Der Gott sucht sie zu trösten und günstiger zu stimmen, indem er ihr seine Macht beschreibt und das Höllenleben in den verlockendsten Farben ausmalt. An den Toren der Unterwelt werden die beiden mit festlichem Prunk empfangen. Ein reiches Mahl steht bereit. Seinem Gast zu Ehren lässt Pluto die Martern der Verdammten aussetzen.

le pauvre Ixion se jour-là
trois minutes se reposa
et le misérable Tantale
par une faveur spéciale
un peu de pomme grignota,
mais pour de l'eau point n'en tâta.

Auch befiehlt er zur Unterhaltung nach Tisch die Possenreisser, Musikanten und Dichter, an denen ja in seinem Bezirk kein Mangel ist. Und als er dann seine junge Braut zu Bett führt, ergibt sie sich zufrieden in ihr Schicksal.

Das ist die Geschichte, schliesst der Autor mit einer persönlichen Bemerkung an seine Leser. Wer mehr davon erfahren will, muss selbst in die Hölle hinabsteigen.

Pour moi qui suis chaud de nature
je ne prens plaisir que bien peu
de m'approcher si près du feu.

Die Travestie beruht hier vor allem auf der Übersetzung ins Moderne und Menschliche. Pluto bewahrt Spuren seines düsteren, schreckenerregenden Wesens. Aber auch wenn die Höllengeister vor ihm zittern, erscheint er mehr als hässlicher Dämon, so etwas wie der Teufel auf der Puppenbühne, den die Kinder fürchten und den sie doch auslachen. Gewöhnlich aber wirkt er nur lächerlich in seiner Rolle als liebesbedürftiger Junggeselle

ennuyé du célibat.

Natürlich plagt ihn nur rohe Sinnlichkeit und seine Vorstellungen von den Wonnen der Ehe bewegen sich ausschliesslich in sexueller Richtung. Er ärgert sich über Jupiter, der ihn bei der Teilung der Weltherrschaft betrogen und beklagt sein trauriges Los:

J'ai . . . pour soleil un pauvre tison,
un hiver pour toute saison,
une caverne pour maison . . .
Roi des taupes et des hiboux,
des serpents et des loups-garoux,
où dans une nuit éternelle
je me ruinerais en chandelle
sans les torches de ces trois sœurs.

Wenig schmeichelhaft ist der Eindruck, den er auf Proserpina macht. Sie sträubt sich gegen den abscheulichen Rauchfangkehrer, der sie umschlungen hält und seine Liebeserklärung mit der glühenden Beteuerung einleitet:

Beauté pour qui je suis en rut
plus qu'un chat . . .

Sie will gar nicht auf seine Prahlereien hören. Denn wie Phoebus der Daphne, Jupiter der Io, so versucht auch Pluto durch selbstgefällige Hervorhebung seines hohen Ranges und seiner Vorzüge zu imponieren:

je suis prince de haut lignage . . .
le roi des Pays-Bas . . .
je suis l'un des fils de Saturne,
Pluton le grand Dieu taciturne,
le puissant prince moricaud etc.[1]).

Ganz witzig ist sein Verhältnis zu Clotho aufgefasst. Sie gibt sich wie eine Amme, die noch immer mit Liebe an ihrem jungen Herrn hängt und ihn auch ein wenig unter dem Pantoffel hat. Sie darf ihn zur Ruhe und Überlegung mahnen, ihm sogar seinen Jähzorn vorwerfen:

à l'ire êtes un peu sujet.

Plutos Wünsche nennt sie

vos petites nécessités,

sie betrachtet die Zölibatfrage vom hygienischen Standpunkt, als alte Frau kann sie ruhig über ein so heikles Thema reden und wenn man sie gelehrt über die Notwendigkeit der Ehe, über die Ansichten der der Ärzte dozieren hört, glaubt man dem Dichter aufs Wort, dass sie Philosophie studiert hat und in Homer und Plato gleichfalls bewandert ist.

1) Ist es nicht interessant zu sehen, wie geflissentlich Dassoucy seinen Helden solche Tiraden in den Mund legt, wie gerne der arme Landstreicher in Schilderungen von Macht und Glanz schwelgt?

Proserpina,

la jeune nymphe au blanc tétin,

bleibt mehr im Hintergrund. Als junges Mädchen aus guter Familie steht sie unter strenger mütterlicher Obhut; da sie fast 15 Jahre zählt und auch entwickelt genug wäre, um zu heiraten, machen ihr viele junge Götter den Hof und verfolgen sie mit ihren Anträgen. Aber keiner findet Gnade vor den Augen der Ceres: Apollo ist ihr zu wenig vornehm und was Mars betrifft, so liebt sie die „gens d'épée" nicht.

Mit rührender Ängstlichkeit wacht sie über ihre Tochter, oft erhebt sie sich mitten in der Nacht, zündet eine Lampe an, macht die Runde im Haus und geht noch ans Bett der Tochter. Ehe sie abreist, erfindet sie zur grösseren Sicherheit noch ein neues Vorlegschloss für die Türe. Proserpina beschäftigt sich während ihrer Abreise brav mit der Wirtschaft. So überraschen sie Venus und Diana, wie sie eben in der Küche die Abendmahlzeit zubereitet. Ihr Entsetzen über die Entführung ist belustigend geschildert. Sie weint und bekreuzigt sich vor dem schwarzen Gesellen, denkt aber als echte Evatochter gleich daran, dass sie gar keine Toiletten zum Wechseln, ja nicht einmal ein Nachthäubchen bei sich hat. Ihre Ideen von der Hölle entspringen dem Gesichtskreis eines kleinen Mädchens. Da unten gibt es gewiss, jammert sie, weder Brot noch Wein, keine Süssigkeiten und Törtchen, keine Spiele, keine Kreisel etc. In demselben Geist ist der lange Abschied gehalten, den sie von der Erde und ihren Freuden nimmt. Die Näschereien wird sie am bittersten entbehren, aber auch ihrem Spielzeug, ihren Puppen, ihren Lauten und Kastagnetten, ihren hübschen Hemden und Krägelchen, ihrem kleinen Bedienten widmet sie Tränen.

Jupiter kann zwar wahrsagen wie ein Zigeuner, ist aber nichts weniger als allmächtig. Er fungiert nur als

bourgmestre du destin.

Feigheit, Sinnlichkeit und betrügerische Habsucht sind seine markanten Eigenschaften. Mit Bangen erfährt er von Clothos schon erwähnter Drohung und gar Plutos Schwur, ihn zu seinem Verschnittnen zu machen, jagt ihm so heillosen Schrecken ein, dass er in langer wehmütiger Rede das gefährdete Körperglied preist. Pluto hegt nicht den geringsten Respekt vor ihm und gibt seinem Hass unverhohlenen Ausdruck. Er nennt den Olympier einen Kain, einen „faux-frère", der seine Brüder schamlos übers Ohr gehauen:

ce filou qui m'a pipé,

und hält ihm entrüstet seine skandalösen Liebesabenteuer vor. Dabei will er nur von denen mit Frauen sprechen; denn über die verführten Knaben, von welchen Jupiters Adler ein Liedlein zu singen wüsste, will er aus „infernale pudeur" lieber schweigen.

Die Verhältnisse, in denen die Götter leben, ihre Umgebung, ihre

Beschäftigungen und Belustigungen sind ebenfalls mit vielen anachronistischen Zügen gefärbt, auf ein niedrig-menschliches Milieu herabgedrückt. Pluto beneidet Neptun. Wie schön hat es doch jener!

Avec Amphitrite
Neptune mangeant sole frite,
fait à la barbe des Tritons
mille petits Amphitritons.

Thetis öffnet den Sonnenpferden die Schranken, nachdem sie ihnen vorher Hafer gegeben hat. Proserpina wird von Venus frisiert und gepudert und mit „mouches" geschmückt, zum Frühstück serviert man im Palast der Ceres Würste mit Oliven, in Plutos Darstellung wird das Höllenreich zu einem kleinen Schlaraffenland, wo es sich herrlich leben lässt. Die grössten Helden der Vorzeit, ein Alexander u. a. müssen ihm als Lakaien dienen, er hat einen ganzen Stab von Hofnarren, die tollsten Ballette werden aufgeführt, 10000 Köche sorgen für den Magen und trotz der grossen Hitze gibt es abends zur Tafel Getränke auf Eis.

Schrankenlos fröhnt Dassoucy hier seiner Vorliebe für lange Aufzählungen. Gleich der I. Gesang bot ihm Gelegenheit, eine Heerschau über die Bevölkerung der Hölle abzuhalten und alle spukhaften Gestalten heraufzubeschwören, die heidnischer oder jüdischer oder christlicher Aberglaube ersann. Auf den Klang der Sturmglocken, welche die Furien läuten, eilen Teufel und Dämonen zusammen. Lucifer führt die „garde horrifique" herbei, ihm folgen Belzebub, Asmodaeus, Satan, Leviathan, Abiron, Robert der Teufel u. a., es kommen die Succuben, die Hydra, dann Plutos Schosshund Cerberus, die Wehrwölfe, die Irrlichter, Kobolde, Gnomen, Lemuren und Lamien, die Titanen und schliesslich die drei Parzen. Die Erwähnung der Liebschaften Jupiters, die gnädigen Segenswünsche, die Ceres ihrer Insel spendet, die Beschreibung ihres Palastes, der Spiele der jungen Göttinen, Proserpinas Lebewohl an die Oberwelt, Plutos Schmeichelreden — all das schwillt bei Dassoucy sofort zu schier grenzenlosen Aufzählungen an. Es ist aber merkwürdig zu konstatieren, wie sich diese detailreichen Schilderungen nie zersplittern, sondern sich im Gegenteil häufig zu Bildern von seltner Wucht und Fülle verdichten. Anstatt, wie es den burlesken Dichtern gewöhnlich passiert, in zusammenhanglose Einzelwirkungen zu zerfallen, verschmelzen sie zu einem mächtigen synthetischen Eindruck. So offenbart die Drohrede Plutos, wenn auch durch triviale und komische Schnörkel abgeschwächt und entstellt, einen grossartigen Zug, der an Eindringlichkeit die Prahlereien Encelades in Scarrons Typhon (Ch. II.) weit zurücklässt. Der gleiche Zug findet sich wieder in der Darstellung des bangen, erwartungsvollen Schweigens, das vor Plutos Worten herrscht:

Son regard plein de fureur
imprime partout la terreur . . .
et tout l'enfer à son aspect
pâlit de crainte et de respect . . .
De sa voix fière et tonnante,
plus qu'un canon forte et bruyante
. . . L'honnête assistance
des démons fait si beau silence
qu'on peut sans oreille prêter
entendre une souris trotter
Le Styx bourbeux . . .
et l'oublieux fleuve d'oubli
resté coi ne fait pas un pli.
Le Cocyte arrête son onde
et Caron . . .
n'ose mouiller son aviron.
Le diable à la plus courte haleine
pour ses poumons n'ose qu'à peine
prendre un peu d'air pour respirer
ni la douleur y soupirer
et l'enfer en cette posture
n'est plus qu'un enfer en peinture.

An einem krankt der Raub der Proserpina, wenn wir von verschiedenen überflüssigen, an den Haaren herbeigezogenen Zoten absehen wollen: das ist die mehrfach waltende Unklarheit. Das Gedicht scheint, wie auch andere des ewig vazierenden Poeten, in grosser Eile verfasst worden zu sein. Manchmal, besonders zu Beginn des II. Gesanges kann man kaum folgen, ohne den lateinischen Text zu Rate zu ziehen. So dunkel ist da die Beschreibung, so mangelhaft die Verkettung der Szenen. Um einige Beispiele anzuführen: Jupiter erteilt Venus den Befehl, sich nach Sizilien zu begeben, ohne ihr den Zweck der Mission zu erklären. Dass sie Proserpina ins Freie locken und dort an Pluto ausliefern soll, sagt wohl Claudian. Bei Dassoucy ist es aber erst aus der Handlung des III. Gesanges zu entnehmen. Venus betritt nach der Unterredung mit dem Göttervater einen prachtvollen Palast, der eingehend geschildert wird. Der unbefangene Leser muss meinen, es sei der ihre und erst als Proserpina den Besucherinnen entgegeneilen sieht, merkt er, dass vom Palat der Ceres die Rede ist.

In Sprache und Versbehandlung treten uns hier dieselben Eigentümlichkeiten und Reize, wie in Dassoucys früheren Gedichten entgegen. Mit souveräner Lässigkeit geht er ans Werk. Aber seine Sünden gegen Grammatik und Metrik sind nicht Anzeichen von Ohnmacht. Im Gegenteil, das Spiel ist ein sehr bewusstes und im voraus

kalkuliertes. Veraltete oder latinisierte Worte und Wendungen, Neologismen, Ellipsen und Inversionen, wie sie die Syntax des XVII. Jahrhunderts bereits verpönt hatte, geben seinem Stil ein anmutig primitives Gepräge. Dass es ihm auch nicht an zwingender Kraft gebricht, zeigen Stellen wie die oben zitierte Stimmung aus der Hölle. Glatt und ohne zu stocken fliesst sein Vers. Die paar Flickwörter oder gar Flickzeilen, die er einschiebt, lassen sich an den Fingern abzählen. Sein Reim ist selten arm und banal, meistens überraschend, voll und reich. Binnenreime und Binnenassonanzen, lange Serien derselben oder ähnlicher, untereinander wieder assonierender Reime — solche Kunststücke pflegt Dassoucy. Wenn das auch häufig in Reimgeklingel ausartet, kann es doch in der burlesken Poesie nicht Anstoss erregen. Es vermittelt einen glücklichen Einklang zwischen Inhalt und Form, es ist das lustige Schellengeläute, das man am buntscheckigen Narrenwamms der Burleske nur ungern vermissen würde.

Über die Autoren, die vor und nach Dassoucy den Ovid travestiert haben, darf man mit einer flüchtigen Betrachtung hinweggleiten. Ihr künstlerisches Können und ihre Eigenart sind zu unbedeutend, als dass man aus ihnen wesentlich neues zur Würdigung der burlesken Modedichtung lernen könnte. Ausserdem finden sich nicht einmal Namen von Gewicht unter ihnen, wie der eines Furetière, eines Brébeuf, deren Gedichte man schon aus Neugierde studiert, um zu sehen, was diese Männer auf einem ihnen fremden Gebiet geleistet haben.

Die Ehre, den Ovid für die Burleske erobert zu haben, gebührt einem sonst literarisch ganz unbekannten Advokaten L. Richer. Also ein Dilettant, dessen Werk die Eingebung einer ausgelassenen übermütigen Stunde ist und das sein gedrucktes Dasein nur der Modetorheit verdankt, könnte man meinen. In Wirklichkeit scheint nur die zweite Vermutung zuzutreffen. Mit mehr Ausdauer und gutem Willen als dichterischen Fähigkeiten hat Richer die vier ersten Bücher der Metamorphosen travestiert[1]) und von 1649 bis 1652 unter dem Titel L'Ovide

1) L'Ovide Bouffon ou les Métamorphoses Burlesques. A Paris, chez T. Quinet. 1649. Das Ach. d'impr. ist vom 5. Okt. 1649. Der Name Richers findet sich unter der Widmungsepistel, die an den Grafen von Saint-Aignan gerichtet ist. Wie geehrt dieser sich über die Dedikation fühlte, wissen wir zufällig aus einer poetischen Epistel, die er an Scarron sandte und worin es heisst:

moi, . . .
à qui Richer a donné son Ovide
quoique d'un don pareil peu digne sois.

(Abgedruckt in Scarrons Œuvres t. VIIIe, p. 118.) Dies ist das erste Buch. Die übrigen folgen unter demselben Titel und ebenfalls dem Grafen von Saint-Aignan gewidmet, das II. u. III. 1651 (Ach. d'impr. bei beiden vom 27. Sept. 1650), das IV. 1652 (Ach. d'impr. vom 25. Okt. 1651). Wie so viele andere mittel-

Bouffon herausgegeben. In einem einleitenden Gedicht und zwei Vorreden setzt er sich schwerfällig mit dem Leser über seine Absicht auseinander. Er ist (natürlich mit Betonung des qualitativen Abstandes) ein geistiger Bruder Sorels. Er hasst und verachtet gleichfalls die Alten, denen er eins anhängen will und wenn er seine Meinung über Ovid, diesen antiken „Jodelet" sagt, meint man den Verfasser des Traité de la connaissance des bons livres oder noch besser den grimmigen Kommentator des Berger Extravagant poltern zu hören. Die Kehrseite dieser Geringschätzung der alten Schriftsteller ist bei ihm ein stark ausgeprägtes Bewusstsein des eigenen Wertes. Im Widmungsbrief zum ersten Buch gibt er sich noch verhältnismässig bescheiden. Er verhöhnt nur die „Mythologistes", die sich seinem Dafürhalten nach vergeblich bemühen, in Ovids Fantasien einen ernsten moralischen Sinn hineinzugeheimnissen. Für Ovid selbst findet er noch anerkennende Worte, er spricht z. B. von seinen „agréables rêveries." Im Prélude zum III. Buch ist ihm der Kamm schon bedeutend geschwollen. Er zuckt mitleidig die Achseln: Der „bonhomme Nason" muss es sich gefallen lassen, dass seine Fehler durch die Travestie offenkundig werden. Was kann Richer dafür, wenn nun der Lack von seinen Bildern abbröckelt und die „fausseté de ses couleurs" in die Augen springt? Sehr ergötzlich wirkt die herrliche Verachtung, mit der der gereizte Autor dann in der Einleitung zum letzten Gesang, seinen unverständigen und übelwollenden Kritikern rät, doch lieber zum Urtext zurückzukehren, zu „ces fables puériles ou pour mieux dire, ces contes à dormir debout."

Trotz dieser Ankündigung birgt aber Richers Burleske keine parodistische Kritik der in den Metamorphosen niedergelegten Sagenwelt. Nichts dergleichen tritt in der Ausführung zu Tage. Was ihn von Scarron und Dassoucy scheidet, ist allein die Qualität. Sein Witz ist fast immer matt und frostig, seine Spässe bewegen sich durchwegs im konventionellen Geleise. Er vermenschlicht Götter und Helden, oft auf sehr derbe, grobschlächtige Weise, er modernisiert sie und ihre Umgebung, weiss aber weder aus der Vermenschlichung noch aus dem Anachronismus neue, verblüffende Effekte zu ziehen. Die Giganten (I. Buch, Du Combat des Géants) sind kräftig wie Türken, Encelade ist mutiger als ein Gascogner, Gargantua kämpft in ihren Reihen. Unter den Bergen, die die himmelstürmenden Riesen aufeinander türmen, ist auch die Butte von Montmartre genannt. Die Schilderung des goldenen Zeitalters wird ihm ebenso wie später Dassoucy zu einer Satire auf die herrschenden Zustände. Er verlässt Ovid und malt die Seligkeit jener Epoche aus, indem er ihr die modernen Plagen und Bitternisse gegen-

mässige Travestien hat auch diese in einem Neudruck eine kurze Auferstehung gefeiert: erschienen 1662 u. 1665 bei E. Loyson, Paris.

überstellt. Er wettert besonders gegen die Justiz, gegen procès und chicane, dann auch über die üble Erfindung der Arbeit und entwirft im Anschluss hieran das Bild eines Schlaraffenlebens, wo die Leute mit vollgepfropften Bäuchen und aufgerissenen Mäulern wie Schweine auf der Erde umherlagen:

c'étaient des enfants sans souci.

Auch die Daphne-Fabel kommt in seiner Bearbeitung kaum über eine lederne und langweilige Komik hinaus, wenn es ihr auch nicht an manchen hübschen Einzelzügen fehlt. Die Zeichnung des bramarbasierenden Apollo ist etwas vag und allgemein ausgefallen, bei weitem nicht so lebendig nach der Natur kopiert als bei Dassoucy. In der zornigen Replik Cupidos ist ein unverschämter Gassenjungenton angeschlagen, der zur Rolle des kleinen Gottes, wie zur Szene trefflich stimmt. Er ruft z. B. dem übermütigen Phoebus zu, indem er sich unter des Mars Schutz stellt:

celui qui couche avec ma mère
vous rabattrait bien votre orgueil.

Von Apoll wird hervorgehoben, dass er noch reiner Jüngling ist und ein Seitenhieb fällt ab auf seine Prophetenkunst, die sich Daphne gegenüber schlecht bewährt hat:

Quoiqu'il sache la conjecture
et dire la bonne aventure,
il a très mal fait son calcul.

Vielfach verzichtet Richer von vorneherein darauf, zu travestieren und begnügt sich, den lateinischen Text zu übersetzen und zu verwässern. So ist die Schilderung von Cupidos Pfeilen, der Vergleich mit dem brennenden Getreide, teilweise auch der mit der Hasenjagd, Daphnes Verwandlung und das Benehmen Apollos vor dem Baum in ernster Weise wiedergegeben.

Die Unanständigkeit gibt sich im ganzen weniger aufdringlich als bei Dassoucy. Die Unterredung zwischen Daphne und ihrem Vater z. B. ist fast völlig frei von obszönen Witzen und Anspielungen, wie sie doch schliesslich das heikle Thema nahelegte. Aber im gegebenen Fall schreckt auch Richer keineswegs vor einer gepfefferten Zote, einem rohen Ausdruck zurück. Sein Stil und seine Sprache bleiben nichtssagend und farblos, wenngleich er sich bemüht, ihnen durch Verwendung antiquierter und volkstümlicher Redearten pittoresken Anstrich zu geben, sein Vers, der paarweise reimende Achtsilber leiert sich ab wie hausbackene, tant bien que mal gereimte Prosa. Man vermisst in seiner Form, wie in seiner Ironie, die geschmeidige, schillernde Beweglichkeit, die im burlesken Genre mehr als in irgend einem anderen von nöten wäre und es heisst Plumpheit und Schwerfälligkeit mit kraftstrotzender Urwüchsigkeit verwechseln, wenn man in ihm wie der allen kleineren burlesken

Dichtern so mild gesinnte Harmand es tut, Spuren des Rabelaisischen Geistes erkennen will, „quelque chose de cette verve rude et peu discrète, mais vigoureuse qui est propre à Rabelais“[1]). Richers kunstlose „Rusticität“ hat mit dem unbändigen, alle Regeln und Schranken niederreissenden Humor des „grand rieur“ keine tiefere Gemeinschaft.

Nicht ansprechender sind die Ovidtravestien, die ein Herr von Nougier, offenbar einer jener Provinzliebhaber, über die sich Bruzen de la Martinière[2]) lustig macht, zusammen mit einer Odyssée à la mode 1650 in seinen Œuvres Burlesques veröffentlichte[3]).

Das erste Gedicht betitelt sich Jason Incognito und behandelt anschliessend an Ovids Metamorphosen, Buch VII, V. 1 ff. die Argonautenfahrt. Bemerkenswert an ihm wie an dem darauffolgenden Jugement de Pâris ist, dass der Autor das burleske Metrum verlässt und den Alexandriner gebraucht. Es strömt sein Vers voller, hochtrabender dahin und gibt so einen Rahmen ab, von dem die Trivialität des Inhalts doppelt scharf absticht. Theoretisch wäre daraus nur ein Vorteil für die burleske Wirkung abzusehen. Die Erfahrung lehrt aber doch, dass Scarron und seine Nachfolger bei der Wahl des Achtsilbers von richtigem Instinkt geleitet waren, dass das prunkvolle Gewand des Zwölfsilbers mit seinem monumentalen Faltenwurf die niedrige Komik, die es durch den Kontrast steigern soll, vollends unleidlich und ungeniessbar macht. Ein gut Teil der Schuld mag ja auf eigene Rechnung Nougiers und seiner künstlerischen Unfähigkeit zu setzen sein. Nougier verzichtet darauf, mit seinen Rivalen in Bezug auf Esprit und Witz zu konkurrieren. Er schlägt sie, indem er einen Rekord der Unflätigkeit aufstellt. Die Zote, die er auch pflegt, würde man ihm noch verzeihen; aber die Hauptquelle seiner Scherze sucht er in jenen natürlichen Funktionen des Menschen, über die man nicht gerne spricht: seine Helden furzen, rülpsen und machen in die Hosen, seine Heldinnen verbreiten sich über ihre schmutzige Wäsche und ihre Menstruation etc.

Von diesem „originellen“ Zug abgesehen, geht er die uns sattsam bekannten Bahnen der Entstellung. Einige Beispiele werden für den Jason incognito genügen. Der Kampf, den Jason mit den zwei erzfüssigen, feuerschnaubenden Stieren (Ovid Metam. VII, 104 ff.) zu bestehen hat,

---

1) Harm. Essai sur Brébeuf p. 139. In einer Note, die sich ihrer Stellung nach irrtümlicherweise auf Petit-Jehans Virgiltravestie bezieht, weist Harm. noch darauf hin, dass es interessant sei, u. a. die Fabeln von Narcissus, Salmacis in Dassoucys und Richers Darstellung zu vergleichen. Dass. hat aber diese Verwandlungen, die sich im III., bezw. IV. Buch der Metamorphosen finden, gar nicht travestiert.

2) Discours sur le style burl. Scarrons Œuvres I, p. 139.

3) Les Œuvres burlesques de Monsieur de Nougier, dédiées à Monsieur le marquis de la Coque. Orange, chez E. Raban 1650.

verläuft nach Art der imaginären Heldentaten Don Quixotes oder der fabelhaften Abenteuer, durch deren Schilderung Sorel im Berger Extravagant die unwahrscheinliche Romantik alter und neuer Rittergeschichten verhöhnt. Die gefährlichen Bestien entpuppen sich als harmlose Kuhhäute, in denen zwei Männer sich verborgen halten. Derselbe Kern steckt im Drachen, im „concierge du trésor", der das goldene Vliess bewacht; sein Körper besteht aus Papier und Leinwand, sein Knochengerippe ist aus Weiden geflochten und zwei Pagen bewegen dies Gehäuse und lassen mit einer Kerze seine Augen funkeln. Wie der Kampf, so der Preis: Das goldene Vliess:

ce ne fut que la peau d'une brébis galeuse.

Den Anstoss zum Paris-Urteil hat Nougier wie Dassoucy, von dem er hie und da beeinflusst scheint, dessen ohnehin derbe Komik er aber regelmässig nach der Richtung des Brutalen hin übertreibt, aus dem knappen Gemälde Ovids (In den Heroïden, Brief des Paris an die Helena V. 59ff.) empfangen, das er frei ausmalt und stark erweitert. Das Gedicht setzt mit einer Apostrophierung der Muse ein:

fille du mont cornu, des muses la plus belle,
potelée Clio qu'à mon secours j'apelle,
garce qui présidez au sérail d'Apollon,
laissez pour quelques jours ce brillant étalon,
laissez votre Parnasse et ce cheval Pégase
qui sait braire, dit-on, aussi fort qu'un aze . . .
je veux faire voir trois falottes déesses
pour le prix d'une pomme étaler leurs fesses.

Diese Verse geben den Ton an, der das Gedicht beherrscht, aber den Ton des milden Nougier, den man noch zitieren kann. Die Schilderung der Hochzeitsfeier auf dem Pelion, die er Dassoucy folgend in seine Erzählung mit aufnimmt, der Balgerei der Göttinnen, ihrer Reise nach dem Ida, wo sie Paris, den „illustre savetier" gerade überraschen, wie er seinen Schuh flickt, bietet nichts neues. Aus den Reden der drei Göttinnen hebt sich jene der Venus heraus, die ganz ernst und pathetisch ihre Schönheit und Allmacht verkündet. Als Paris ihr den Apfel reicht, ist der Gram der Rivalinnen so gross, dass sie sich töten wollen:

Pallas s'alla noyer, Junon s'alla pendre.
Voilà le jugement de Pâris Alexandre.

Damit schliesst aber das Gedicht noch nicht; denn Nougier beschreibt auch noch die Reise des Paris nach Sparta, wo er mit einer Menge von Koffern eintrifft und festlich aufgenommen wird, die Verführung und seine Flucht mit Helena.

Aus den Heroïden hat der Autor ferner vier Briefe mit den betreffenden Antworten gewählt und travestiert, den von Penelope an

Odysseus[1]), Medea an Jason, Hero an Leander, Dido an Aeneas und ihnen noch die Lettre de Gilles Ploncan à un sien cousin, den Brief desselben à Dame Nicole sa femme mit Réponse, und eine Lettre de Caliante à son ami hinzugefügt, die sich begnügen, in der niedrigen Komik ihres Inhalts und ihrer Form den vom römischen Dichter ersonnenen heroischen Briefwechsel im allgemeinen zu parodieren. Auch hier, wo Nougier wieder zum burlesken Versmass zurückgekehrt ist, ist der erste Eindruck das Staunen über die sich selbstgefällig breit machende Unanständigkeit. Um nur ein Beispiel anzuführen: Penelope beginnt ihr Schreiben mit der Anspielung auf einen gewissen Zweck, zu dem Odysseus eventuell ihr Briefpapier benutzen wird[2]). Auf diesem Niveau halten sich die Spässe. Dido macht dem Aeneas wie bei Scarron und Furetière rohe Vorwürfe:

Ressouviens-toi d'être venu
crasseux, pouilleux et demi-nu,
sans train, sans laquais et sans pages.

Für den Fall, dass er ihr treu bleibe, verspricht sie ihm schöne Hemden, die ihr seliger Mann hinterlassen. Aeneas kehrt den Spiess um, verlacht ihre sentimentalen Klagen und zählt die Wäschestücke auf, die Dido in seinem Koffer fand und an sich nahm.

„Burleske Argonauten" nennt Nougier in der Widmungsepistel seine Verse. Die Beziehung ist etwas dunkel. Denn dass sie auf die Suche nach einem goldenen Vliess der Poesie ausgezogen seien oder es gar schon erobert hätten, hat er wohl selbst nicht behaupten wollen. Und wer ihn gelesen hat, wird es noch weniger tun.

Schliesslich sei noch kurz erwähnt Du Teils La Nopce Burlesques ou le Combat des Centaures et des Lapithes. Paris chez A. de Sommaville. 1651. Im Vorwort beruft sich der Verfasser selbst auf den „bonhomme" Ovid, aus dem er seinen Roman geschöpft habe. Gemeint ist die Erzählung im XII. Buch der Metamorphosen, V. 210—535.

Die Notitia literaria der grossen Ovidausgabe von Lemaire[3]) führt noch mehrere Travestien auf: eine Hérototechnie ou l'Art d'aimer d'Ovide en vers burlesques par le sieur D. L. M. B. Paris 1650. 4°. — l'Art d'aimer d'Ovide avec les Remèdes d'Amour, nouvellement traduits en vers burlesques. Paris 1662[4]) — Playdoyez d'Aiax et d'Ulysse pour

1) Den auch H. de Picou travestiert und als Einleitung seiner Odyssée d'Homère etc. 1650 vorausgeschickt hat. cfr. den folgenden § 3.

2) Ein Thema, von dem auch das grosse enfant terrible Rabelais in seinem berühmten Kapitel über die „torche-culs" des näheren handelt.

3) Paris 1824. VIII. Band p. 517—519.

4) Fournel in der Einleitung zur Ausgabe des Virgile Travesty p. XV, erwähnt das Buch flüchtig: „un anonyme ... travestit encore l'Art d'aimer ...

les armes d'Achille, avec le changement du sang d'Aiax en hyacinthe du XIIIe livre des Métamorphoses: traduits en vers burlesques par Le Chevalier de Lontaud. Variquet. Paris 1665. 12° und die Remèdes contre l'Amour, travestis en vers burlesques et divisés en chapitres par le sieur Du Four[1]). Paris 1666. 12°[2]).

§ 3.

Travestien nach anderen Dichtern und Fantasie-Burlesken.

Homer in burleskem Gewand — Nougiers und Picous Odysseen — Juvenal und Horaz — Brébeufs Lukantravestie — Geringe Zahl der fantastischen Burlesken — Nougiers Herkuleis — der Perraults Murs de Troye — ein ironisches Vorspiel der Querelle des anciens et des modernes. —

An Virgil und Ovid fällt der Löwenanteil der Modegunst. Um sie herum gruppiert sich eine Schar von weniger bekannten, weniger gelesenen Autoren, die ihre burleske Vermummung wohl nur der Sucht, um jeden Preis etwas neues zu bringen, verdanken. Die Travestien, die sie hervorriefen, sind ausnahmslos totgeborne Werke, die höchstens als frappierendes Zeugnis für die Ausdehnung der Burlescomanie und ihre Irrwege interessieren können.

Auf welch seltsame Ideen man im Banne dieser literarischen Epidemie verfiel, offenbaren am besten Schriften wie der Hippocrate dépaysé ou la Version paraphrasée de ses aphorismes von L. de Fontenettes, Paris 1654 und die 1656 in Leyden erschienene École de Salerne en vers burlesques[3]). Früher schon, 1650, war ein Arioste Travesty von einem Anonymus veröffentlicht worden, der sich unter den Initialen D. L. T. barg.

Selbst der Dichtervater Homer hat es sich gefallen lassen müssen, in das närrische Kostüm der Burleske gesteckt zu werden. Und zwar ist die Ilias[4]) einmal, die Odyssee zweimal travestiert worden. Das

avec une préface cavalière où il avertit le lecteur qu'il se soucie fort peu de ce qu'on dira de son œuvre: c'est pourquoi nous n'en dirons rien."

1) Fournel ibidem: „ce dernier poème fut platement translaté en vers burlesques par le médecin du Four."

2) Die Bücherlexika von Barbier, Brunet und Graesse erwähnen sie nicht, nur Brunet das Gedicht Du Fours. Mir waren diese Travestien nicht zugänglich.

3) Flögel, Geschichte des Burlesken, Leipzig 1794, IV. Hauptstück nennt als Verfasser Jean Cochart, dagegen Fournel, Einl. zum V. Tr. p. XVI Martin. Von ihr ging die Sage, auch der berühmte Arzt Guy Patin hätte an ihr mitgearbeitet. cfr. Bruzen de la Martinière, discours s. l. style burl. In Scarrons Œuvres I p. 113f.

4) Vaperauds Dictionn. (Art. burl.), Fournel l. c. p. XV und nach ihm Junker nennen eine Travestie der Ilias von 1657, anonym erschienen und nur

gleiche Jahr 1650 bringt Nougiers Odyssée à la Mode ou le Voyage burlesque de l'ingénieux Ulysse[1]) und Picous l'Odyssée d'Homère ou les avantures d'Ulysse[2]).

In 4 Büchern, deren Einteilung nichts mit der Homers gemeinsam hat, berichtet Nougier die Abenteuer des vielgewandten und vielgewanderten Griechen. Er führt uns nicht in medias res, wie das alte Epos, das uns zuerst die Versammlung der Götter, ihren Beschluss, Athenes Ankunft auf Ithaka, die Verhältnisse im Haus der Penelope, das Auftreten der Freier erzählt und uns erst nachher aus dem Munde des Helden selbst seine mühseligen Irrfahrten verkündet, sondern lässt sie nacheinander in chronologischer Folge an unseren Augen vorüberziehen. Der I. Gesang umfasst die Zeit bis zur Landung auf Circes Insel, die Überlistung Polyphems, den Besuch bei Aeolus. Der II. die Bestrafung der Circe und den Abstieg in die Unterwelt, der III. die verhängnisvolle Tötung der Rinder des Helios, den Aufenthalt bei Kalypso, die gastfreundliche Aufnahme bei den Phäaken und die Abreise nach der Heimat. Der letzte endlich schildert die Verstellung des Odysseus, den Kampf mit den Freiern und ihre Besiegung. Nougier hat also den ganzen Inhalt der Odyssee resumiert.

Bei der Darstellung der einzelnen Episoden greift er auf den Text Homers zurück, ohne sich jedoch ängstlich an ihn zu klammern. Er entnimmt ihm, was seiner burlesken Absicht zweckdienlich ist, übersetzt häufig, sobald eine Stelle sich als spröde erweist, ganz ernst, z. B. die Züchtigung der Kykonier und teilweise auch die Beschreibung des Kyklopen. Anderseits verändert er, wenn es ihm passt, die Ereignisse und schiebt ganz frei erfundene Scenen ein. Odysseus verlässt Kalypso nicht auf seinem selbstgezimmerten Floss, sondern auf einem Zauberpferd, das ihn erst durch die Himmelsregionen trägt und dann auf Erden absetzt. Er gelangt auch nicht gleich ins Land der Phäaken, sondern vorher in das Reich der schönen Magelone, wo man ihn für einen Dieb hält. Denn sein Holzpferd ist dasselbe, auf dem

chevauchèrent jadis d'Arles jusques en France
la belle Maguelone et Pierre de Provence.

In der Unterwelt begegnet Odysseus dem blinden Sänger Homer, der ihn nicht erkennt und Spottkouplets auf ihn vorträgt. Er schimpft

---

das erste Buch enthaltend. Ich konnte sie nicht auffinden. — Die bekannteste Travestie der Ilias ist die viel spätere von Marivaux (1716). Über weitere Homertravestien aus dem XVIII. Jahrhundert cfr. Fournel l. c. p. XVf.

1) In den bereits § 2 erwähnten Œuvres burlesques de Mr. de Nougier. Orange. 1650. p. 58—166.

2) En vers burlesques. Paris, chez T. Quinet. Das ach. d'impr. ist vom 31. Jan. 1650 datiert. Die Widmungsepistel an den Prinzen von Conty ist mit H. de Picou unterzeichnet.

ihn den „Roi des bateleurs", der Dichter will sich auf ihn stürzen und Teiresias hat alle Not, eine Prügelei zu verhüten.

Die Komik der Travestie ist im allgemeinen massvoll, bei weitem nicht so roh und unflätig, als man es nach Nougiers Ovidbearbeitung erwarten würde. Einzelne Scenen sind sogar mit angenehmen Witz ins Lächerliche gezogen: so der Schmerz und die Wut des geblendeten Polyphem, dessen Klagen selbst die Griechen derart rühren, dass Ulysses, dieser „valeureux pocheur d'œil" ihm verspricht

que des propres deniers de leur bourse commune
on lui achèterait, pour charmer sa douleur,
au rencontre premier un état de vielleur.

Oder das Mahl bei dem gichtischen Windgott, der auf Krücken einherschleicht, oder das Zusammentreffen mit Nausikaa, die natürlich sehr überrascht ist,

de voir un si grand roi sans scèptre et sans chemise.

Bemerkenswert ist, dass er die billigen Witze, die namentlich Homers ständige Epitheta, etwa Juno mit den Ochsenaugen oder der göttliche Sauhirt auf Ithaka suggerieren konnten, ebenso wie Picou fast durchaus verschmäht[1]).

Das Versmass ist wie im Jason und im Paris-Urteil der Alexandriner. Der Kontrast zwischen Inhalt und Form fällt aber hier, wo der Hohn sich ungleich milder und weniger aufdringlich geberdet, nicht so störend auf als in jenen Gedichten. Als ganzes wirkt auch diese modische Odyssee sehr ermüdend. Es fehlt dem Autor selbst in seinen besten Augenblicken der scharfe Blick für die lächerlichen Möglichkeiten einer Situation und die sprudelnde Verve, die auch den Leser ansteckt.

---

1) Morillot legt sich die Frage vor, ob Homer sich überhaupt zur Travestie eigne. „Mais le moyen, sagt er l. c. p. 183, de tourner en naiveté et en trivialité l'œuvre de ce naïf et de ce simple par excellence? Le contraste n'eût rien eu de burlesque. Sans doute il eût été facile de plaisanter sur la déesse Athénê aux yeux de bœuf et de prêter à Achille ou à Agamemnon le langage des portefaix!" Ausschlaggebend ist wohl, dass Homer im Original zu wenig bekannt war. Das „graecum non legitur" gilt für das Gros der Gebildeten auch noch im XVII. Jahrhundert. (Die Zahl der Homer-Übersetzungen ist auffallend gering im Vergleich zu jener der Virgil- oder Ovid-Übersetzungen. cfr. Hennebert, hist. des traductions françaises d'auteurs grecs et latins pendant le XVIe et le XVIIe siècle. In Annales des Universités de Belgique. Années 1858 et 1859. Bruxelles 1861, p. 236.) Sonst wäre der Unterschied nicht so gross. Denn ob man Achill und Agamemnon oder Aeneas und Dido eine Lastträger-Sprache in den Mund legt, das kommt doch wohl auf dasselbe heraus. Auch würden sich gewiss bei Homer ebensoviel Episoden zur Travestie geeignet haben als in der Aeneis. Man braucht nur an das Verhältnis zwischen Odysseus und Kalypso denken, das manche Analogien zu dem des Aeneas mit Dido bietet.

Der Eindruck, den Picous Odyssee hervorruft, ist ein ähnlicher. Er travestiert in paarweis reimenden Achtsilbern die ersten zwei Gesänge Homers, indem er jeden auf ungefähr den doppelten Umfang erweitert[1]). Auch er überträgt seine Vorlage durchaus nicht Vers für Vers ins Burleske, behält aber den Gang der Handlung genau bei: Die Götterversammlung und Athenes Reden gemahnen an verwandte Stellen in Scarrons Typhon und im Virgile Travesty.

La chaste Pallas aux yeux pers[2])

setzt die Lage auseinander: Wie Odysseus „chez cette gaupe", der Kalypso versumpft (accagnardé), während die Freier inzwischen in seinem Hause:

comme en un pays de Cocagne

wirtschaften und ihre Zeit damit verbringen, Braten in den Töpfen schmoren zu lassen. Die Vorwürfe, mit denen Athene ihre Rede an den Göttervater schliesst, V. 59 ff.

οὐδέ νυ σοί περ
ἐντρέπεται φίλον ἦτορ, Ὀλύμπιε. οὔ νύ τ'Ὀδυσσεὺς
Ἀργείων παρὰ νηυσὶ χαρίζετο ἱερὰ ῥέζων
Τροίῃ ἐν εὐρείῃ; τί νύ οἱ τόσον ὠδύσαο, Ζεῦ;

werden in anachronistischem Sinn umschrieben: Wenn Du für seine Frömmigkeit keine bessere Belohnung hast,

tant vaut être juif que payen.

Jupiter, der seine Bequemlichkeit über alles liebt, schimpft über die Belästigung. Er will sich nicht in die Angelegenheit mischen, erlaubt aber schliesslich seiner Tochter, der Kalypso zuzureden. Natürlich verweilt der burleske Dichter bei dem Moment, da sie sich zum Flug rüstet. Das

ὑπὸ ποσσὶν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα

wird zu einem

après avoir chaussé ses ailes.

Auch ergreift sie die Hallebarde, die ihr Vulkan eigens zum Schutz ihrer Jungfräulichkeit geschmiedet hat. Telemachs Schüchternheit ist stark übertrieben. Wie ein geängstigter Jude sitzt er,

ce triste-mine,

bei den Freiern und weint „comme un veau", wenn sie ihm Nasenstüber versetzen. Als Pallas erscheint unter der Gestalt des Herzogs Mentor,

brave homme, mais de peu de bien,

begrüsst er sie und will ihr die Waffen abnehmen, zeigt sich aber so

---

1) Das I. Buch ca. 900 Verse: bei Homer 444. Das II. Buch ca. 830: bei Homer 434.

2) *γλαυκῶπις Ἀθήνη.* I, V. 44.

linkisch, dass er ihr einen Schlag versetzt. Der Stuhl, den er ihr anbietet, ist zerbrochen, so dass sie gleich zu Boden fällt. Er will sie nicht fortlassen

sans prendre encore un doigt de vin.

Die Freier machen ihn am Schluss ihres Gelages betrunken und so muss ihn seine alte Magd seekrank ins Bett schaffen. Vor der Meerfahrt mit Mentor hat er grosse Angst

Télémaque en son petit cœur
avait à la vérité peur
d'aller sur mer . . .

Dabei plagen ihn Zweifel, ob Odysseus auch wirklich sein Vater sei und der Autor benutzt die Gelegenheit, um ihm einen langen Exkurs über die mannigfachen Verführungen in den Mund zu legen, von denen die Damen in Paris bedroht sind. Die Freier leben in Saus und Braus wie Deutsche, ohne je mit dem Pokulieren innezuhalten. Im Tanz mit den Mägden zeigen sie sich aber so gewandt wie Polen. Die Verwandlung der Athene in Mentor geht auf ganz natürlichem Weg, mittels eines breiten Hutes und eines falschen Bartes, vor sich.

Dem Fragment voran geht eine Épître burlesque de Pénélope à Ulysse, tirée d'Ovide, qui est du sujet de l'Odyssée, die einen ähnlichen Ton anschlägt wie Nougiers Travestierung. Sie bittet ihn nachdrücklich schnell heimzukommen, wenn er sie treu vorfinden will. Es sei höchste Zeit, sie könne nicht mehr für sich garantieren.

Harmand widmet auch dieser Travestie einige anerkennende Worte[1]), die freilich nicht viel bedeuten. Denn die Eigenschaften, die er Picou nachrühmt: eine offene, wenngleich etwas plumpe Fröhlichkeit und eine scharfe Beobachtungsgabe begegnen bei den meisten burlesken Dichtern. Sie machen, solange sie sich nicht mit anderen Vorzügen paaren, noch keinen künstlerischen Wert aus.

Homer erscheint als einziger griechischer Dichter auf der burlesken Bildfläche[2]). Dagegen finden wir von Römern, ausser Claudian, dem Dassoucy seinen Raub der Proserpina entnimmt, noch Juvenal, Horaz und Lukan vertreten.

Eine falsche Etikette trägt der 1657 erschienene Juvénal Travesty von François Colletet[3]), dem Sohn des bekannteren

1) Harmand, Essai sur Brébeuf. p. 137 f.

2) Musaeus kann nicht gerechnet werden, da Scarron sich nur fälschlich auf ihn beruft. cfr. § 1.

3) Mir lag nicht die Originalausgabe, sondern eine spätere vor: le Juvénal Travesty, traduit en vers burlesques par le Sieur Colletet. À Paris, chez la veuve P. David. 1662. pet. 12°. Das Buch ist dem Grafen von St-Aignan gewidmet und enthält auch ein Madrigal des alten Colletet, 'sur le Juvénal travesty de mon fils'.

Guillaume Colletet, der einst zu den Kreisen der Libertins gehört und vor seiner Bekehrung eifrig am Parnasse Satirique mitgearbeitet hatte[1]). Die Travestie entpuppt sich als sehr harmlose Satire[2]) auf zeitgenössische Zustände, besonders auch auf das Literatenleben. Hier weht nichts von Juvenalischem Geist. Dass der Autor von diesem eine seltsame Vorstellung hatte, beweist schon eine Stelle aus der Vorrede, worin er ihn „ce grand poète qui raille si agréablement les vices" nennt. Sein Travestieren beschränkt sich darauf, dass er hie und da einen Vers Juvenals zum Ausgangspunkt seiner Ausfälle macht. In der Vorrede singt er den burlesken Autoren ein ebenso begeistertes als kritikloses Loblied, worin er in einem Atem Scarron, Loret, den ganz Europa ob seiner Gazette bewundere, Boisrobert, Furetière, Dassoucy und Richer mit ihren Ovidtravestien, „ces ravissantes galanteries" als seine Lehrmeister aufzählt. Wenn er am Schluss mit Rücksicht auf seine grosse Jugend die Leser um nachsichtige Beurteilung bittet, so erscheint dieser Schritt allerdings sehr angebracht.

1653 erschien ein anonymes Buch: Les Odes d'Horace en vers burlesques. Paris, chez T. Quinet 4°, das bald von einigen Dassoucy zugeschrieben wurde. Dassoucy ist bestimmt nicht der Verfasser, sondern entweder H. de Picou, derselbe, der Homer travestierte oder wahrscheinlicher der Schauspieler Charles Beys[3]). Im übrigen ist die Frage nach der Verfasserschaft für die Literaturgeschichte von sehr geringem Interesse. Ob diese Spässe aus der Feder Beys' oder der Picous geflossen sind, sie sind in jedem Fall unbedeutend und ragen in keiner Weise aus der burlesken Durchschnittsproduktion hervor.

Es sind 38 Gedichte, die dem I. Buch von Horazens Carmina entsprechen. Einige Oden sind ganz ernst und pathetisch übertragen oder vielmehr paraphrasiert, so die XXX. Ad Venerem oder die XXXV. À la fortune. Pour César. Accomodée à notre Roy. Die V. Ode an Pyrrha ist natürlich zur typischen Alte-Weiber-Satire geworden, wie die Anti-Petrarchisten sie pflegten und wie sie uns die Parnasse und Cabinet Satiriques in zahlreichen Mustern vorführen. Unter den gepriesenen Dingen im Laudabunt alii (VII) wird auch die „moutarde de

1) cfr. Perrens, les libertins en France au XVIIe siècle. Paris 1899, p. 93.

2) cfr. auch Fournel l. c. XVII: „satire sur les mœurs du temps."

3) Bruzen de la Martinière (Discours etc. p. 113), Vaperaud (Dict. Art. Burl.) nennen Picou, La Monnoye, Barbier und Delepierre (Essai sur la parodie. London 1870, p. 71) nennen Beys. cfr. auch Fournel l. c. p. XVI. — Das Exemplar, das sich auf der Pariser Nationalbibliothek befindet (Réserve mYc 489) trägt dem Titelblatt gegenüber den Bleistiftvermerk: Traduit par le comédien Ch. Beys. Auf den Buchrücken ist mit Tinte geschrieben: Les Odes d'Horace etc. par Picou.

Dijon“ aufgeführt und der „integer vitae scelerisque purus“ (XXII) schreitet einher:

sans corselet
sans flamberge et sans pistolet
et sans craindre archers ni prévôts.

Wo ein Gott auftaucht, wird ihm eins der vielbenutzten Epitheta angehängt, Merkur ist der „neveu du crocheteur“, Apollo der „dieu du mortier et du pilon“. Der Ton wird häufig, besonders in der Ode an Lydia (VIII) gemein und unanständig. Das Versmass ist in der Regel der Achtsilber. Doch versucht sich der Autor im Anschluss an Horaz mehrfach in wechselnden, freien Rhythmen.

Von grösserem Interesse ist für uns die Lukantravestie[1]), nicht weil sie neues bringt, aber ihres Verfassers halber, des preziösen Dichters Brébeuf, der schon einmal 1650 mit seinem VII. Buch der Aencis dem Zeitgeschmack geopfert hatte und der nun 5 Jahre später, da die Mode, wie er selbst zugibt, schon im Verschwinden war, mit einem neuen Werk dieser Gattung hervortritt. Und zwar wählt er diesmal den Lukan, von dessen Pharsalia er kurz vorher eine Übersetzung gegeben hatte, die seinen künstlerischen Ruhm begründete[2]). Wir wissen von seiner Virgiltravestie her, dass Brébeuf der zögernde, schämige „burlesque amateur“ ist, wie sehr er sich dagegen sträubt, zu den burlesken Dichtern gerechnet zu werden. Wir konnten damals u. a. auf einen Passus aus der Vorrede zum Lukan hinweisen, wo er ausdrücklich beteuert, dass er dieser Arbeit nur seine verlorenen Stunden gewidmet habe[3]). Wie sehr ihm diese Verwahrung am Herzen lag, erhellt noch besser aus dem auffallenden Umstand, dass er sie sogar im Privilège du Roy wiederholte. Es heisst da: „Louis etc. . . . Notre cher et bien aimé le Sieur de Brébeuf nous a fait remontrer qu'il a ci-devant donné au public la Pharsale de Lucain . . . en suite de quoi quelques personnages de grand mérite l'ayant engagé à faire le

1) Lucain Travesty ou les Guerres Civiles de César et de Pompée. En vers enjouez. Impr. à Rouen par L. Maurry pour A. de Sommaville. Paris 1656. Das Ach. d'impr. ist vom letzten Dezember 1655. Dies ist die Originalausgabe und nach Brunet schwer zu finden. — Nur der erste Gesang der Pharsalia ist travestiert.

2) Die ersten Teile der Übersetzung waren 1653 und 1654 erschienen. Die ganze kam zum erstenmal 1655 bei A. Sommaville in Paris heraus unter dem Titel: La Pharsale de Lucain ou les Guerres civiles de César et de Pompée en vers français. — Lukanübersetzungen waren sehr selten, das XV. und XVI. Jahrhundert haben je eine hervorgebracht. Vor Brébeuf war 1623 die Prosaübersetzung von Michel de Marolles erschienen. cfr. die Lukanausgabe von Lemaire. P. 1830 praefatio, p. LXXV.

3) cfr. § 1.

même ouvrage en vers enjoués, il y a employé quelques heures perdues . . .“ Es liegt ein gutes Stück Koketterie in diesem Gebahren. Denn wenn es Brébeuf mit seinem Versuch so wenig ernst ist, warum betont er dann mit solchem Nachdruck, dass er eine neue Nuance in die burleske Poesie eingeführt habe[1])? Er schreibt nämlich, immer im Vorwort zur Lukantravestie: „j'ai tâché à mettre l'enjouement dans la pensée plus que dans les paroles et à trouver une raillerie de bon sens et non pas une raillerie bouffonne.“ Die Wendung ist nicht sehr klar, aber man ahnt, was ihm vorschwebt und kann konstatieren, dass er sein Ziel nicht erreicht hat. Seine Travestie geht noch weniger als die Scarrons aus einer geschlossenen Konzeption des Ganzen hervor. Auch er nimmt die Witze, die ihm der Zufall der Idee oder des Reimes eingibt und verschnörkelt damit die Handlung und die Personen. Was ihn von Scarron unterscheidet, ist einmal ein äusseres Merkmal, der Gebrauch des Siebensilbers, dann aber die Durchsetzung der Travestie mit einem satirischen Gedanken. Der Lucain Travesty ist eine richtige Zeitsatire im burlesken Gewand, wie Harmand sagt, gewissermassen „une mazarinade favorable à Mazarin“[2]). Die zahlreichen Analogien, die ein Bürgerkrieg, wie der zwischen Caesar und Pompeius mit dem Bürgerkrieg der Fronde bot, veranlassten den Dichter fortwährend zu Seitenblicken und Anspielungen auf die Gegenwart. Was er gegen die zwei Helden sagt, gegen ihre Umgebung, den Adel, gegen den römischen Senat, gegen das Volk, das sich von den Grossen mitreissen lässt, ist alles gegen die prinzlichen und adeligen Feinde Mazarins, gegen das Pariser Parlament und Volk gerichtet.

Im übrigen vollzieht sich die burleske Erniedrigung auf dem bekannten Weg. Gleich zu Beginn schraubt der Autor die Bedeutung des Kampfes, den er in seiner Übersetzung im Anschluss an Lucan als

cette guerre en cruautés féconde
où Pharsale jugea de l'empire du monde

charakterisiert hatte, auf das Niveau einer gleichgültigen Rauferei herab:

je veux pendant que je suis
franc de chagrins et d'ennuis . . .
vous chanter à la françoise
la guerre plus que bourgeoise etc.

Scherzhafte Anachronismen, lächerliche, unwürdige Details und vor allem, trotz Brébeufs Versicherung, die familiäre und derbkomische Sprache, in der der Bericht abgefasst ist, sorgen dafür, dass diesem Ringen um die Weltherrschaft jeder Schein von Tragik und Erhabenheit verloren geht.

---

1) Das sollte schon der Zusatz auf dem Titel: en vers enjoués andeuten.
2) l. c. p. 221.

Auffallend ist auch hier wie bei allen Travestien die Erweiterung, die der ursprüngliche Text erfahren hat. Der erste Gesang der Pharsalia zählt bei Lukan 695 Verse, in Brébeufs Übersetzung schon fast das doppelte, ca. 1250, in der burlesken Bearbeitung aber gleich über 3400 Verse, also fast das fünffache. Nun ist freilich die Übersetzung in Alexandrinern, die Travestie im Siebensilber geschrieben, so dass eine Zeile in jener, beinahe ein Zeilenpaar in dieser umspannt. Die Hauptschuld trägt aber die Formlosigkeit, die der jedem Zwang abholde burleske Stil gestattete. Brébeuf, der schon in seinen ernsten Dichtungen zu emphatischer Schwülstigkeit neigte, wird hier geschwätzig und verliert sich in endlosen Aufzählungen und Schilderungen. Bruzen de la Martinière nennt diese Art „un verbiage allongé" und weist als auf ein abschreckendes Beispiel darauf hin, dass die ersten 7 Verse Lukans von Brébeuf in nicht weniger als 162 periphrasiert worden sind[1]).

Trotz seines späten Erscheinens fand das Werk freundliche Aufnahme, die es wohl vor allem seiner aktuellen Färbung, seinen satirischen Spitzen verdankt. Guéret rechnet es in seinem Parnasse Réformé zu den guten Burlesken und lässt es von Lukan selbst in Schutz nehmen[2]). Du Hamel in seinem naiven Enthusiasmus, stellt diese sinnreiche Satire, wie er sagt, neben das Vollendetste, was das Altertum je auf dem Gebiet geschaffen habe[3]). Die Nachwelt ist kühler geworden. Schon Bruzen de la Martinière urteilt an der oben zitierten Stelle: „c'est un enjouement sans grâce et sans vie; tout y est morne et laisse le lecteur aussi froid qu'il était en ouvrant le livre." Géruzez und Th. Gautier drücken sich noch lakonischer und kategorischer aus. Jener sagt: „Le grave Brébeuf . . . s'avisa de travestir misérablement Lucain"[4]), dieser heisst die Parodie, „la plus froide et la plus ennuyeuse du monde"[5]). Fournel meint zwar, dass sich das Gedicht nicht in solcher Plattheit bewege, als gewöhnlich die Travestien, aber auch er tadelt die Längen, den frostigen und gequälten Witz[6]). Selbst Harmand, der Brébeuf sonst mit der nachsichtigen Liebe des Biographen für seinen zu rettenden Autor betrachtet, gibt den Lucain Travesty preis. Er vermisst in ihm die Verve und die Munterkeit, die sein VII. Buch der Aeneis auszeichne und fasst seine ablehnende Kritik in die Worte „un ouvrage assez médiocre" zusammen[7]).

1) Discours etc. Scarron, Œuvres I, p. 132.
2) Paris 1669. p. 23.
3) Dissert. sur la Pharsale etc. 1664. p. 27.
4) Essais de littér. frçse. 2e série. P. 1863. p. 88.
5) Les Grotesques. P. p. 352.
6) Einleitung zur Virgiltravestie, p. XVIf.
7) l. c. p. 222.

Neben diesen Travestien zeitigt die Modedichtung auch noch Burlesken, die man fantastische nennen kann, insoferne sie nicht einen bestimmten Text übertragen und verzerren, sondern ein sagenhaftes Motiv selbständig behandeln. Ob sie dasselbe nur aus der Überlieferung schöpfen oder sich von einem Werk anregen lassen, das es bereits dichterisch behandelt hat, bleibt gleichgültig. Wesentlich ist bloss, dass sie sich bei der Durchführung nicht an eine bestimmte Vorlage binden, der sie in den grossen wie in den kleinen Zügen treu folgen, sondern mit ihrem Stoff frei schalten, ihn nach eigenem Gutdünken verarbeiten und zurechtstutzen, ihn hier durch Ausscheidung von Momenten vereinfachen, dort durch Einführung neuer Fäden bereichern. Es ist auffallend, welch geringen Reiz diese anscheinend so lockende Aufgabe auf die Schriftsteller von damals ausgeübt hat und wie beschränkt im Vergleich zu den vielen Travestien die Zahl der fantastischen Burlesken ist.

Scarrons Typhon, seine Relation véritable sur la mort de Voiture, seine Hero- und Leander-Ballade, Dassoucys Jugement de Pâris, die hierher gehören, haben wir bereits kennen gelernt. Ihnen schliesst sich, um diesen unbedeutenden Versuch vorwegzunehmen und flüchtig zu erwähnen, Nougiers Herkuleis an[1]). Um den Lesern ein besseres Verständnis zu ermöglichen und jedenfalls, um ihm die Möglichkeit zu bieten, Vergleiche zwischen der Überlieferung und seiner Gestaltung der Sage anzustellen, erzählt Nougier in seinem Vorwort das Leben des Herkules nach der gewöhnlichen Version und fingiert dann, er habe ein Manuskript seines Reitknechtes, des Philoktet gefunden, das die wahre Biographie enthalte. Diese leiert er nun in schwerfälligen, reich mit Unanständigkeiten gespickten und endlos sich hinschleppenden 22 Kapiteln ab, deren Versmass der paarweis reimende Achtsilber ist. Er nimmt seinen Vorsatz äusserst gründlich und schildert die Abenteuer seines Helden ab ovo. So spricht im XII. Kapitel die Amme ausführlich von Jupiters Liebschaft mit Alkmene und von der feierlichen Geburt des Göttersohnes. Häufig schweift Nougier von seinem Thema zu langen mythologischen Exkursen ab, so im IX. Kapitel z. B., wo er alle Götter aufmarschieren lässt, die je, um der Liebe zu fröhnen, ihre Gestalt gewechselt haben. Die Art, wie die Taten des Herakles im einzelnen ‚verbourgeoisiert' und entstellt sind, sagt uns nichts neues.

1) L'Herculéïde burlesque de Mr. de Nougier. Autrement la véritable relation de toute la vie, noms, labeurs, actions, amours, mariages, métamorphoses, voyage, fin et trépassement du grand Hercule le Thébain fidellement traduit du Ciriaque (sic.) Poëme désabusif. À Orange, chez E. Raban 1653. 12°. Anschliessend an die Herkuleis ist noch ein kleines Gedicht abgedruckt, le Rodomont burlesquement metampsicosé, dessen Held der von Bojardo und Ariosto her bekannte prahlerische Rodomonte ist. — Das Buch ist sehr selten. cfr. **Brunet s. v. Nougier.**

In demselben Jahr erscheint eine andere fantastische Burleske, die ihres Verfassers, ihrer Tendenz und ihrer symptomatischen Bedeutung halber von grösserer Wichtigkeit ist, nämlich die Murs de Troye, deren I. Gesang 1653 im Druck herauskam, während der zweite bis auf unsere Tage Manuskript blieb, aber auch als Manuskript schnell in den literarischen Kreisen bekannt wurde[1]).

Das Gedicht stammt zum grössten Teil (der zweite Gesang völlig) aus der Feder Claude Perraults, der sich schon durch die zahlreich eingestreuten Details und Fachausdrücke aus dem Gebiet der Technik und Architektur verrät, und man geht wohl nicht fehl, wenn man in diesem scherzhaften Versuch mit P. B. eine Veranlassung zur Fehde zwischen Claude und Boileau erblickt. Den bedingungs- und auch ein wenig kritiklosen Bewunderer der Antike, den „Archi-Pédant", wie ihn Dassoucy schimpft[2]), musste der respektlose Witz, die nörgelnde Untersuchung der mythologischen Fiktionen arg verletzen und erbittern.

Die Idee des Gedichtes ist sinnreich und geistvoll und bringt eine erquickende Abwechslung in die Monotonie der von der burlesken Modedichtung bevorzugten Themen. Indem Perrault die Entstehung der Burleske vom Gott der Dichtkunst abzuleiten und mit einer alten Sage in Zusammenhang zu setzen versucht, macht er sich mit einem Schlage über die Mythologie und über die Burleske selbst lustig. Die Griechen behaupten, Apollo habe die bukolische Poesie erfunden, während er als Kuhhirt in Admets Diensten stand. Warum soll er nicht die Burleske erfunden haben, als er am Bau der Festung Pergamon beschäftigt war? Damals war er selbst Maurer und verkehrte nur mit Maurern, musste sich ihre niedrige Denkart, ihre gemeine Ausdrucksweise aneignen, also gerade die Eigenschaften, die das burleske Genre kennzeichnen. Diese innere Wandlung des Gottes sollte das Gedicht darstellen.

Je chante le docte maçon
et de quelle étrange façon
Phébus se mit en fantaisie
une nouvelle poésie,

---

1) Anonym erschienen. Les murs de Troye ou l'origine du burlesque. A Paris chez L. Chamhoudry 1653. 4°. Voran geht eine mit H. D. L. unterzeichnete Épître à la jatte de Mr. Scarron, der das Gedicht gewidmet ist, sowie mehrere gleichfalls nur mit Initialen gezeichnete Huldigungsgedichte. Das Privilège du Roy ist hier ebenfalls in komische Verse gebracht. — Der zweite Gesang mit einer Vorrede über die Mythologie des Murs de Tr. ist von P. B. herausgegeben worden: Un poème inédit de Cl. Perrault in Revue d'hist. littér. d. l. France 1900 t. VIIe p. 449—472. Der erste Gesang ist, wie das aus Charles' Memoiren hervorgeht, von den Brüdern, die noch von ihrer Virgiltravestie angeregt waren, gemeinsam verfasst worden. cfr. P. B.'s Einleitung p. 450.

2) Avantures d'Italie. Édition Colombey. p. 272 ff.

lorsque sur terre maçonnant
et malgré lui s'acoquinant
avec la plus vile canaille
qui dans les ateliers travaille,
sans y penser, il se forma
un stile qu'après il aima.

So hebt sein Lied an. Ursprünglich waren drei Bücher geplant. Das letzte, absichtlich nie ausgeführte, sollte die Rückkehr Apollos auf den Parnass und das etwas entrüstete Erstaunen der Musen über seine veränderten Allüren schildern[1]). Die Musen sollten die Gründe für und wider die neue Gattung erwägen und schliesslich sollte der Gott ihren Streit durch eine Prophezeiung der künftigen Erfolge des burlesken Stiles schlichten.

Die antike Sage, die Perrault in so boshafter Weise interpretierte, ist folgende: Laomedon, der König von Troja, aus dessen zahlreichen Kindern Priamus und Hesione genannt seien, befestigt Pergamon mit Hilfe Poseidons und Apollos, die nach der einen Version von Zeus zur Strafe für ihre Empörung zu diesem Dienst gezwungen worden sind, nach der anderen sich freiwillig dazu erboten haben, um Laomedons Übermut auf die Probe zu stellen. Nach Vollendung der Bauten verweigert ihnen der König den ausbedungenen Lohn, worauf Apollo eine Pest über sein Land, Poseidon aber ein Meeresungeheuer sendet, dem schliesslich Hesione als Sühneopfer preisgegeben wird. Herakles befreit sie aus den Klauen des Monstrums, wird aber gleichfalls von Laomedon um den versprochenen Lohn betrogen, zerstört aus Rache Troja, tötet mit Ausnahme des Priamus alle Söhne Laomedons und schenkt die Hesione dem Fürsten Thelamon als Siegesbeute[2]).

Bei der Gliederung dieses Stoffes hat Perrault keine glückliche Hand gezeigt. Sie ist unbeholfen, in ihren Teilen disproportioniert. Vor allem fehlt die Abrundung, der Schluss, den die Weissagungen des Proteus nicht ersetzen können Der I. Gesang, der ca. 1500 paarweis reimende Achtsilber umfasst, gibt eine partielle und viel zu breit angelegte Exposition. Wir hören, warum Neptun und Apollo am Bau arbeiten: die chronische Leere ihrer Geldbeutel hat sie dazu getrieben. Wir sehen, wie Neptun in Hesione, Hesione aber in Apollo verliebt ist. Der II. Gesang, der denselben Umfang hat, zerfällt in eine gar nicht oder nur lose verknüpfte Reihe von Bildern. Unvermutet taucht

1) cfr. Advert. au lecteur. Im I. Buch. Warum das Gedicht unvollendet geblieben ist, cfr. weiter unten. — Es ist nicht unwahrscheinlich, dass aus diesem Plan Guéret die erste Anregung zu seinem Parnasse Réformé geschöpft hat.

2) Roschers ausführl. Lexikon der griech. und röm. Mythologie, Leipzig, Teubner. Bd. II, Sp. 1843 ff. und Bd. I, Sp. 2592 ff.

der Grieche Thelamon auf, den die Prinzessin einst geliebt hat und der mit Vater und Bruder, ebenfalls als Maurer verkleidet, aus seiner Heimat zurückgekehrt ist, um Hesione der früheren Verabredung gemäss zu entführen. Zwischen den drei Griechen, den Göttern und ihren beiderseitigen Anhängern entbrennt plötzlich auf dem Bauplatz eine Balgerei. Neptun wird bei der Verfolgung Thelamons durch einen seltsamen Zufall von einem Krahn erfasst, in die Höhe gehoben und baumelt hilflos in der Luft, unter dem Gelächter der Zuschauer, so auch Apollos und Hesiones, zum grossen Leidwesen der Meernymphen und seiner Gattin Amphitrite. Um diese zu trösten prophezeit Proteus, dass Poseidon für die ihm widerfahrene Unbill noch volle Genugtuung erhalten wird: Troja wird zerstört, Hesione erst einem Meeresungeheuer, das er, Proteus, bereits heranzüchtet, und später von ihrem erzürnten Befreier Herkules dem Thelamon ausgeliefert werden. Und auch Apollo wird die Strafe für seine Schadenfreude empfangen. Seine Leier wird in Missgunst geraten und ein schreckliches Monstrum das Licht erblicken:

En ce temps au lieu des autels
qu'aujourd'hui l'on fait aux poètes,
on leur donnera les sonnettes,
la marotte et le capuchon.
Leur laurier deviendra bouchon,
Parnasse deviendra taverne,
leur lyre deviendra guiterne
et le révérend Apollon
sera traité de violon.
Or le sujet sur toutes choses
de toutes ces métamorphoses . . .
est ce beau chien de bâtiment . . .
Car c'est justement dans ce lieu
que la majesté de ce Dieu
s'en va perdre tout le pouvoir . . .
En ce lieu dans des eaux croupies . . .
se forme de leur pourriture
un monstre d'étrange nature
qui dans peu fera repentir
Phébus de l'avoir fait nourrir.
Sa voix sera basse et vulgaire,
sa langue épaisse et fort grossière,
sur la terre il ira rampant
comme un misérable serpent
ne se plaisant que dans l'ordure . . .
il cherchera partout à mordre

et causera bien du désordre
par le poison pernicieux
qu'il ira vomir en tous lieux . . .
Alors de son haleine infecte
on verra maint et maint insecte
éclore dessus les papiers
qui rongera tous les lauriers.
Or cette aventure menace
tout le royaume du Parnasse etc.

Mit dem Untertauchen des Proteus bricht das Gedicht ab. Über die ins Auge springenden Fehler dieser Gestaltung des Themas, über die zahlreichen dunklen Stellen und Zusammenhänge (z. B. gleich die Feuersbrunst im Beginn des I. Buches) lässt sich mit Perrault nicht rechten. Er wird uns achselzuckend auf sein Vorwort verweisen, worin er ausdrücklich aufmerksam macht, dass alle Mängel seines Gedichtes nur eine Nachahmung und damit eine indirekte Kritik der Mängel der klassischen Epen seien.

Die Durchführung im einzelnen ist weitaus besser gelungen. Die kampflustige Tendenz gibt sich nicht besonders aufdringlich, jedenfalls diskreter als bei Sorel und beeinträchtigt den Gesamteindruck nur wenig[1]). Man spürt hier deutlicher als in der Virgiltravestie der Perraults die ausgelassene Laune, die den Ulk eingegeben hat. Was stört, ist nur die ungleichmässig entwickelte Handlung, die ungenügende Verflechtung der Ereignisse. Sonst hebt der Dichter mit geschicktem Griff jene Züge heraus, die einen modernen, unhistorisch fühlenden Menschen an der naiven Fabel chokieren können, unterstreicht, vergröbert sie und macht ihre Lächerlichkeit sinnfällig.

Vor allem versetzt er seine dramatis personae in enge, niedrige, meist auch anachronistisch anmutende Verhältnisse und passt ihr Denken und Empfinden diesem Milieu an. Wie Scarron im Typhon verwirft auch er den legendären Beweggrund zum Konflikt und wählt sich einen unwürdigen. Nur aus Geldnot verdingen sich Apollo und Neptun als Maurer. Jenem geht es so schlecht, dass er jeden Monat Wohnung wechseln muss, um seinen Gläubigern zu entrinnen. Er verdient kaum genug, um sich an Brot satt zu essen. Dem Neptun liegt obendrein die Sorge für eine Familie zur Last. Amphitrite taugt nichts als Hausfrau, sie kümmert sich nicht um die Wirtschaft und wird heillos von ihren Dienerinnen betrogen. Als Liebhaber benimmt sich Neptun, frei-

1) cfr. dazu, was P. B. sagt, Rev. d'hist. litt. l. c. p. 451: „Quant au poème il est long, filandreux et d'un comique laborieux et lourd . . . Le poète . . . a des arrière-pensées et son inspiration s'en ressent bien qu'elle soit le plus souvent facile et enjouée."

lich ohne Erfolg, sehr galant. Er gibt Hesione Ständchen und lässt ihr zu Ehren Purzelbäume und Schaukämpfe von seinen Tritonen im Wasser vollführen. Die unglückliche Liebe erfüllt ihn mit eifersüchtigem Zorn gegen seinen Neffen und als ihm Palemon meldet, man erschlage Apollo, bleibt er ruhig und untätig, bis ihn ein Kieselstein am Bauch trifft. Hübsch ist die Zeichnung der Prinzessin. Ein Backfisch, dem die Lektüre von Romanen den Kopf verdreht hat und der nun auch gerne ein „recht interessantes" Abenteuer erleben möchte. Erst will sie sich von Thelamon entführen lassen. Dann dünkt ihr aber der fremde Apollo geheimnisvoller und anziehender. Sie kann nicht glauben, dass er ein Maurer sei und vermutet in ihm zum mindesten einen verkappten Prinzen. Obwohl er von der Arbeit beschmutzt ist, weicht sie kaum von seiner Seite:

Sa jupe en est toute tachée,
son gant, sa coiffe et son soulier,
l'un en plâtre, l'autre en mortier
ont dessus eux la marque empreinte
du mal dont son âme est atteinte.

Neugierig sucht sie hinter sein Rätsel zu kommen, indem sie seinen Diener, den Dilicule ausforscht. Dass in dem Maurer der Sonnengott stecke, glaubt sie nach einigem Zweifeln. Dagegen weist sie entrüstet den Gedanken zurück, dass Apollo sich aus Geldmangel so tief erniedrigt habe. Nein, es muss ein anderes Motiv vorliegen, gewiss eine Liebesaffaire und sofort baut sich in ihrem überspannten Gehirn ein sentimentaler Roman auf, als dessen Heldin sie sich selbst sieht.

Derselbe Geist der Vermenschlichung und Modernisierung waltet auch in den Details: so sperrt bei Tagesanbruch Aurora mit ihrem Schlüssel das östliche Himmelstor auf, so dass es sich knarrend öffnet. Laomedon lässt ein grosses Plakat anschlagen, wonach er Arbeiter sucht und die verschiedenen Arbeiten auf Submission vergibt etc.

Häufig glücken Perrault Bilder von beachtenswerter humordurchtränkter Anschaulichkeit. Besonders lustig wirkt jene Szene zwischen Neptun und Apollo, die Dilicule Hesione schildert. An einem kalten, stürmischen Abend hockten sie zusammen im Hause des Meergottes. Neptun, den sein Rheumatismus plagt, hat sich dicht an das Kaminfeuer gedrängt. Ihm gegenüber sitzt Apollo, müde von seiner Tagesreise, mit trübseliger Miene, schon halb entkleidet, da er im Begriff ist, sich ins Bett zu legen. Die Traulichkeit dieses tête-à-tête löst ihnen die Zunge. Beide schütten ihr Herz aus, und wie das immer geht, will jeder sein Elend als das grössere hinstellen. Thelamon kann auch als Maurer seinen königlichen Rang nicht verleugnen. Mit einer Zange schichtet er die Steine aufeinander und wischt sich fortwährend die

Hände säuberlich ab. Oder Neptun, den die ungewohnte Arbeit angreift, benutzt die Vesperzeit, um ein Schläfchen zu machen:

Cependant las et tout en nage
de son pénible maçonnage,
Neptune le ventre au soleil
goûtait un paisible sommeil.

Von derberer Komik ist die Schilderung des am Krahn zappelnden Meergottes, der sich vergebens loszuwinden sucht, erbost über sein Missgeschick und über die Blamage vor Hesione, die ihn ohne Erbarmen auslacht. Die geschwätzige Rede des Proteus muss die Nymphen langweilen. Zerstreut und gähnend lauschen sie seinem Wortschwall: die eine spielt mit ihrem zahmen Schossfisch, die andere tändelt mit ihren Handschuhen u. s. w., bis der beleidigte Seher mit unwirschen Vorwürfen über solche Unhöflichkeit ins Wasser niedertaucht.

Ein neues Ausdrucksmittel der burlesken Verhöhnung, das uns bei Scarron, Dassoucy und ihren Mitläufern kaum begegnet, tritt hier in den Vordergrund: einmal die rationalistische und meist auch ironische Erklärung von Wundern. Die Verwandlungen des Proteus bestehen einfach in einem sehr ausdrucksvollen Gebärdenspiel, Medeas Zauberkunst erstreckt sich nur auf die Verjüngung alter Hüte. Dann umgekehrt die Allegorisierung und Personifizierung von Naturkräften und Naturereignissen. Der moderne Dichter will den naiven Anthoponorphismus der alten Völker, die ihre Götter nach ihrem Ebenbild schufen, die sich das All von menschenähnlichen Wesen belebt dachten und die Aussenwelt und ihre Beschaffenheit nach Analogie menschlicher Verhältnisse zu begreifen suchten, noch übertrumpfen. Freudig verkündet er in der Vorrede, was er alles gedeutet habe: die Morgendämmerung, den Regen, den Tau, die Bitterkeit des Meerwassers etc. Apollo ist die Verkörperung des Sonnenlichtes. Perrault betont diese Rolle, zieht die letzten Konsequenzen aus dem Gleichnis, um seinen inneren Widerspruch aufzudecken und es ad absurdum zu führen. Wie kann der Gott gleichzeitig als Sonne am Himmel strahlen und an Laomedons Burg bauen? Das ist unmöglich. Apollo muss also eine Vertretung gefunden haben. Er holte aus dem Meeresgrund die goldene Perrücke, die einst Phaëton auf seiner wahnsinnigen Todesfahrt verlor und nagelte sie auf den Pfosten seines Wagens, dem er mit Kohle Nase, Mund und Augen anmalte. Die Perrücke wird jetzt von den Sonnenpferden durch den Himmelsraum kutschiert. Ist das nicht einfach wie das Ei des Kolumbus? Perrault gewinnt dem allegorischen Helios noch mehr ähnliche Scherze ab. Hesione wartet einmal vergebens auf ihn. Selbstverständlich, denn da an jenem Tag Nebel herrschte, konnte er nicht erscheinen. Nun findet auch seine Armut plausible Erklärung. Sobald er ein Goldstück hat, nimmt es ihm seine Mutter, die Erde, die ihn

einen Verschwender schilt. Sein Diener ist Dilicule = point du jour, ein ausgesetztes Kind, das vor seinem Vater, dem Tag, flieht und auch bei seines Herrn Ankunft regelmässig erblasst. Auf die Spitze getrieben ist diese bildliche Auffassung, wenn Proteus erzählt, welch unwürdigen Schabernack sich Phoebus mit Neptun erlaube. Er setzt ihm eine papierene Kappe auf oder lässt ihn in die Luft steigen, wo er ihm die Stirne mit lächerlichen Farben beschmiert. Oder gibt ihn den bösen Winden Preis, die den armen Meergott in Tiere und gehörnte Chimären verwandeln[1]). Überhaupt wird mit Neptun ein freches Spiel getrieben: Seine Nichte Luna bestiehlt ihn, wie er selbst klagt:

elle fait certain tripotage
qu'on appelle flux et reflux.
Mais c'est mon argent qui fait flux.

Jupiter donnert oft plötzlich und erschreckt die Wassernymphen, die dann auf Felsen oder in Täler stürzen und erst nach langem Irren den Weg in die Heimat zurückfinden[2]). Als Neptun vom Krahn emporgehoben wird, lassen die Nymphen, die sich gerade über den Wellen putzen, vor Überraschung und Entsetzen, ihre Kämme und Spiegel ins Meer fallen. Die Kammerjungfer der Thetis verliert gar alle Toilettengegenstände ihrer Herrin, Brenneisen, Schminktöpfchen etc. Um dieses Abenteuer zu verewigen, belebt Poseidon das Wasser, die Kämme werden die Gräten der Fische, die Etuis ihre Körper, aus den Töpfen entstehen Muscheln und Krebse etc.

Man sieht, das ist genau derselbe Weg, den schon Sorel eingeschlagen hatte. Auch er prüfte die mythologischen Erfindungen mit der scharfen Lupe der Logik und freute sich kindisch, wenn er ihre Unhaltbarkeit, ihre Unvernunft demonstrieren konnte. Aus Perrault spricht der gleiche kühle Rationalismus, dessen Erstarkung ja eine der hauptsächlichen Triebfedern der Querelle des anciens et des modernes war[3]). Und genau wie Sorel unterstreicht auch er seine Persiflage durch einen umständlichen Kommentar, der die im Gedicht unternommene Polemik im einzelnen erläutert und begründet.

In dieser Vorrede zum zweiten Gesang (Mythologie des murs de Troye), die er selbst nicht ernst zu nehmen vorgibt, mit der es ihm aber in Wirklichkeit sehr ernst ist, legt er seine Burleske aus als einen

---

1) u. 2) Wie Perrault eigens in Anmerkungen hinzufügt, lauter allegorische Deutungen des Nebels, der Regengüsse, der Bäche, der Verdunstung des Wassers, der Abend- und Morgenröte, der Wolkenbilder etc.

3) cfr. Lanson, Hist. d. l. litt. frçse. 4e éd. 1896 p. 589 und Brunetière, Manuel de l'hist. d. l. litt. frçse 1898, p. 252 ff. und H. Rigault, Hist. de la querelle des anciens et des modernes. Paris 1856, besonders Ie Partie Chap. IV. Descartes et les cartésiens. p. 47 ff.

systematischen Versuch, die Nachahmung der Alten durch ein übertriebenes Beispiel solcher Nachahmung lächerlich zu machen, wie das nach ihm die Aufgabe der burlesken Poesie ist. Kein Zug in seinem Werk, der nicht in Rücksicht auf diesen Zweck ausgeklügelt wäre. Der Titel Les Murs de Troye ist so gewählt, weil die Alten mit Vorliebe troische und thebanische Motive behandelten. Fragment ist es geblieben, weil auch die Aeneis unvollendet ist, der I. Gesang hebt mit einer Feuersbrunst an, weil die Aeneis mit einem Sturm, die modernen historischen Romane (Clélie, le Grand Cyrus etc.) mit Erdbeben, Schiffbrüchen u. s. w. beginnen. Er führt uns, wie die Alten es pflegen, in medias res und lässt die vorhergehenden Ereignisse nachträglich durch einen Diener erzählen — kurz, in Inhalt und Form dient alles der satirischen Tendenz.

Die Polemik selbst lässt sich natürlich ebensowenig als die Sorels diskutieren. Was er der klassischen Dichtkunst im einzelnen vorwirft, die Geziertheit, Gemeinheit und Unanständigkeit ihrer Erfindungen, beruht auf einem fundamentalen Irrtum. Wer die Zivilisation der Antike nicht historisch verstehen will, sondern sie an den Normen modern-christlichen Empfindens misst, hat leichtes Spiel, sie zu verhöhnen. Interessant ist die Wendung, in die das Vorwort ausklingt: Perrault bekennt sich als Verehrer der Alten, aber er findet die Dichter seiner Zeit besser. Das ist in nuce schon die These, die viele Jahre später, in jener denkwürdigen Sitzung der französischen Akademie vom 26. Januar 1687 Charles Perrault in seinem Gedicht ‚Le siècle de Louis le Grand' verteidigen und die den latenten Gegensatz der Anschauungen zur offenen Fehde auflodern lassen wird[1]).

Schlusswort.

Es gibt zu denken und ist gewiss mehr als ein blosser Zufall, dass das Datum der Murs de Troye zusammenfällt mit dem Erkalten des burlesken Modetaumels. Mit Scarrons Typhon emanzipiert sich die Burleske, die vorher, namentlich bei Sorel, aber auch gelegentlich bei Saint-Amant, Théophile und den Dichtern des zynischen Libertinismus sich offen als Reaktion gegen die Herrschaft antiken Einflusses in der Literatur gebärdet hatte. Ein paar Jahre lang hat es nun den Anschein, als schwiege diese Tendenz. Scarron, Dassoucy, Brébeuf, Furetière, allen, vielleicht mit Ausnahme des plumpen Richer, fällt es nicht ein, gegen das Altertum Front zu machen. Man tobt sich aus in kindlicher und

1) cfr. Rigault l. c. p. 141 ff.

kindischer Lust am neinsagen, an der Verhöhnung einer idealen Welt, die im Sturz noch imponiert. Keiner weiss, wohin er eigentlich treibt. Sie sind dunkle Werkzeuge einer notwendigen Entwickelung. Die ganze Vogue der burlesken Modedichtung um 1650 herum ist ein jäher Ausbruch, der sich selbst weder seiner Genesis, noch seines tieferen Sinnes bewusst ward. Erst Erscheinungen wie das Gedicht der Perraults deuten an, dass die Bewegung sich wieder auf ihren Ausgangspunkt und ihre Ziele besinnt.

Wie wenig es Scarron und seinen Mitläufern darum zu tun war, an den Erfindungen der Mythologie, an der klassischen Literatur Kritik zu üben, zeigt am klarsten schon ein äusserliches Merkmal, das ihre Travestien von denen der Sorel und Perrault scheidet. Diese greifen die Mythologie mit Vorliebe von der logischen, oder wenn man will, metaphysischen Seite an, um die inneren Widersprüche, die schreienden Unmöglichkeiten jener Fabeln zu brandmarken, sie legen sich die Frage vor, ob nicht die Vorstellung, die sich die Alten von der Welt und den Göttern machten, an sich absurd und lächerlich sei. Daran denkt ein Scarron gar nicht, er hängt sich an die ethische und ästhetische Erscheinung des Olymp, er erdichtet oder betont und übertreibt moralische Schwächen, äussere Unvollkommenheiten. Wo er Details bringt, die aus einer boshaften Deutung der mythologischen Weltanschauung fliessen, ist kein Nachdruck auf sie gelegt. Dass die Götter auch krank werden, dass es in Neptuns Haus finster wird, wenn oben ein Sturm wütet, dass Pluto jammert, wie viel er für Beleuchtung in der Hölle ausgeben muss, dass Luna das glänzende Kleid ihres Bruders anzieht, ehe sie ihren nächtlichen Gang beginnt, dass Jupiter Wolken braucht, um seinen Blitz zu schleudern, sind derartige Züge. Sie sind aber nur zufällig und nebensächlich, so ohne Absicht vorgetragen, dass der Leser über sie weggleitet, während sie bei Perrault die Hauptquelle der Witze bilden.

Sieht man sich nun die Produktion der burlesken Vogue genauer auf ihren Wert an, so drängt sich einem grosses Erstaunen auf. Welche Fülle auf der einen, welche Armut und Dürftigkeit auf der anderen Seite! Quantitativ betrachtet, eine überraschende Fruchtbarkeit, qualitativ eine Missernte sondergleichen. Von 1648—52 erscheinen im Jahr durchschnittlich 6 Travestien und nahezu die Hälfte davon trifft auf Virgils Aeneis.

Ein kranker Dichter, den die Fama schnell mit seltsamem Nimbus umwebt, den man sich als eine Art missgestalteten, ewig kichernden Zwerg vorstellt, regt sich an geistesverwandten Epen italienischen und spanischen Ursprungs an und versucht, sie frei nachzubilden. Keiner denkt daran, sich vorher zu fragen, ob die Burleske auch seinem Temperament zusage. Der rapide Erfolg Scarrons blendet sie und wie

verhungerte Hunde stürzen sie sich, nach seinem eigenen drastischen Bild, auf den Knochen, an dem er nagt[1]).

Der Abstand zwischen Scarron und seinen Nebenbuhlern ist oft betont und wie uns scheint, auch übertrieben worden. Er selbst hat das Seine reichlich dazu beigetragen und zu wiederholten Malen gegen die

rimeurs de rien
ou bien rimeurs à la douzaine

geschimpft, die

des mots de gueule hors de leur place,
des quolibets froids comme glace

aneinanderreihen und meinen, wunder was sie geschaffen hätten. Dieselbe Geringschätzung prägt sich in den Urteilen der Zeitgenossen aus, Balzacs, Pellissons und der anderen. Es herrscht eine förmliche Panik, ein Entsetzen über die plötzliche Überflutung der Literatur mit platten und kunstlosen Erzeugnissen. St. Amant und Sorel, die doch die ersten Vorbilder der Burleske in französischer Sprache gaben, protestieren schweigend, indem sie sich abseits halten; der letztere greift aber später doch noch zum Wort und verhöhnt die Modedichtung in der schärfsten Weise. „Ce style burlesque, schreibt er, n'est qu'un excrément du cheval Pégase, et le fumier de son écurie ou bien . . . ce n'est qu'un fruit du divertissement qu'ont pu prendre les valets des poètes quand ils ont gardé leurs mules au pied du Mont Parnasse . . . En effet de la sorte que plusieurs nous bâtissent de tels vers, il n'est pas malaisé d'y réussir; car quelque extravagance qu'on y mette, cela en est toujours mieux et les fautes qu'on y fait, y passent pour des beautés si bien que . . . on doit assurer que c'est une invention de quelques gens qui n'ayant pu parvenir à la perfection des vers sérieux, se sont avisés d'en faire de ridicules. On ne voit rien de si commun aujourd'hui que cette sorte de style: il semble que toute la France soit malade du burlesque; il n'y a personne qui ne s'estime capable d'en faire"[2]). Über diesem Eifern vergisst man, sich die Gedichte objektiv anzugucken. Alles, was nicht Scarrons Namen trägt, wird in Bausch und Bogen verworfen. Der „malade de la reine" erhält das burleske Monopol und die folgenden Geschlechter erkennen seine Ausnahmestellung an. Man erhöht ihn, um seine Rivalen zu erniedrigen und erniedrigt sie, um ihn zu erhöhen. Die beste jener Travestien ist noch so schlecht, dass man schon sehr lachbegierig sein muss, um in ihr etwas belustigendes zu finden, ruft Scarrons erster Biograph und Kritiker[3]) und sein letzter fällt das ähnliche Urteil: „De

1) cfr. den Widmungsbrief zum V. Buch der V. Trav. in Fournels Ausgabe p. 188.

2) De la poésie française ou de la connaissance des bons livres. 1671. p. 225f.

3) Bruzen de la Martinière, Discours etc. In Scarrons Œuvres t. I p. 114.

tout ce fratras de burlesque a-t-il émergé une seule œuvre un peu digne de Scarron? N'est-ce pas encore l'Ovide en belle Humeur de d'Assoucy que l'on est forcé de citer en second [1])?"

Etwas weniger Lob hüben und weniger Tadel drüben, das wird zu einer gerechteren Auffassung des Verhältnisses führen [2]). Zuerst, um jedes Missverständis zu vermeiden: Scarron ist zweifellos der begabteste und vielseitigste der kleinen Poeten, von denen seine Zeit wimmelt. Und gerade der Umstand ist es auch, der zu einer Überschätzung seiner Burleske geführt hat. Hätte er nicht ein paar bühnenwirksame lustige Possen und den Roman comique geschrieben, sein Typhon und sein Virgile Travesty wären heute wohl ebenso verachtet und vergessen als die Gedichte eines Dassoucy. Denn auf burleskem Gebiet ist seine Überlegenheit gar nicht so bedeutend.

Er hat einen grossen Vorsprung, gewiss: sein Temperament und sein Milieu, wie das schon Bruzen de la Martinière richtig erkannt hat. Er dichtet burlesk aus einem inneren Zwang heraus. Wenn er die Helden und den Olymp verhöhnt, ist sein Herz bei der Sache. Er hat auch tagtäglich Gelegenheit, im Verkehr mit geistreichen, sarkastisch veranlagten Menschen seinen Witz zu schärfen. Und ihm kommt zudem die egoistische Koketterie des Kranken zu gut, die sein Werk mit einem schalkhaft persönlichen Ton durchleuchtet. Diese Naivität des persönlichen Tones kann ihm kein Rivale nachmachen; wer es dennoch versucht, bleibt ungraziös und plump. Ihnen fehlt auch fast durchwegs die äussere Anregung durch die Gesellschaft. „Presque tous les auteurs qui l'ont voulu copier étaient des auteurs de profession, la plupart provinciaux, gens de cabinet et bornés ordinairement à leurs livres et à quelques compagnies bourgeoises où ils n'entendaient que de plates bouffonneries . . . Scarron . . . vivait au milieu de la capitale et voyait familièrement tout ce qu'il y avait d'esprits délicats à la cour et à la ville" [3]). Furetière ist ein Gelehrter, Brébeuf ein feiner eklektischer Geist mit vorwiegend religiösen Interessen, Richer ein bürgerlicher Advokat, Dassoucy, das ‚mauvais sujet', über das die schlimmsten Gerüchte zirkulieren, die meiste Zeit auf der Landstrasse, fern von Paris und seinen eleganten Salons. Vor allem geht ihnen aber Scarrons angeborene Skepsis, seine respektlose Gassenjungenmutwilligkeit ab. Wenn sie die Antike verzerrt sehen wollen, müssen sie seine Brille zu leihen nehmen.

Aber hat Scarron diesen Vorsprung auch ganz ausgenützt? Schliesslich — und der Punkt spielt doch die wichtigste Rolle — sind

1) Morillot l. c. p. 212.
2) cfr. auch Harmand, Essai sur Brébeuf p. 136.
3) Bruzen de la Martinière l. c. p. 139.

seine Travestien nicht lebensfähiger als die seiner Konkurrenten. Sie enthalten hübsche Partien, nichts weiter. Sie gehören zu jenen Werken, denen man manches rühmende nachsagen kann, wenn man erst ihre anziehenden Abschnitte aus einem Wust von Gemeinplätzen herausgeschält hat. Solche Fragmente aber, die in einer Anthologie komischer Literatur gefielen, liessen sich auch bei Brébeuf und Furetière, bei den Perraults, ja selbst bei Leuten wie Picou und Richer auswählen. Der gröbste Fehler, der die burlesken Modedichtungen entstellt, ist allen, auch Scarron, gemeinsam: die Formlosigkeit und die weitschweifige Geschwätzigkeit, die den Witz verdünnt und verwässert, statt ihn zu konzentrieren.

Am besten behauptet sich neben Scarron Dassoucy. Denn er verrät die stärkste Eigenart. Er fühlt mit sicherem Takt heraus, worin jener unnachahmlich ist und verzichtet darauf, es ihm gleichzutun. Er pflegt eine derbe, brutale Komik. Seine Natur ist ungebrochen, er ist ein Mensch mit gesunden Gliedern, sinnenfreudig, von behäbigem Humor. Er hat nicht Scarrons morbides, nervöses und nervös machendes Kichern. Sein Lachen dröhnt. Er macht die burleske Mode mit, wohl weil er damit am ehesten Geld verdienen kann. Und er lebt sich hinein. Er lernt den Hohlspiegel zu handhaben. Man braucht nur an die hübsche Zeichnung der drei Göttinnen im Paris-Urteil zu denken. Wie das Zerrbild Zug für Zug dem Urbild entspricht. Aber häufig vergisst man bei ihm, dass man eine Travestie vor sich hat. Die hämischen Hintergedanken mangeln. So liegt ihm weniger daran, Jupiter in der demütigenden Rolle des Pantoffelhelden zu zeigen, als überhaupt einen Pantoffelhelden darzustellen. Selten tritt bei ihm so scharf als bei Scarron der Kontrast zwischen der legendären Grösse und der angedichteten Lächerlichkeit hervor. Die burleske Wirkung kommt bei ihm erst in zweiter Linie in Betracht. Dassoucy hat vor allem den Vorzug des Masshaltens. Sein Paris-Urteil umfasst 1200, sein Raub der Proserpina 1000 Verse, die Metamorphosen zerfallen in eine Reihe kleiner, in sich abgeschlossener Gedichte. Die Distanz vom Typhon oder gar von der monströsen Virgiltravestie ist bedeutend. Auch sein Formtalent darf nicht gering eingeschätzt werden. Das nonchalante Spiel, das er mit Vers und Reim treibt, die metrischen und onomatopoëtischen Kunststücke, die er gerne zur Schau trägt, setzen eine geschickte Beherrschung der Technik voraus. Wer weiss, wie dieser Proletarier der Literatur heute neben seinem Rivalen stünde, wenn ihm ein gütigeres Schicksal gewährt hätte, seine Gaben zu pflegen und zu entfalten?

Was man den burlesken Dichtern im allgemeinen vorwerfen kann, ist ihr Mangel an schöpferischer Fantasie. Weil die Virgiltravestie Beifall errungen hat, stürzen sie sich alle auf Virgil oder doch auf

einen bestimmten Autor, dessen Text sie mühsam verzerren. Es ist erstaunlich, wie wenig frei erfundene Burlesken die Blütezeit hervorgebracht hat. Wie viel Schätze wären da (im Sinn der burlesken Poeten gesprochen), aus Ovids Metamorphosen zu heben gewesen. Man sollte meinen, Fabeln wie die von Leda mit dem Schwan, aus der Parny ein pikantes Histörchen schuf[1]), von Europa mit dem Stier, die unser Bürger so lustig persifliert hat, von Aktaeon, von Venus und Adonis etc. hätten zur Travestierung reizen müssen. Das waren Stoffe, die der Einbildungskraft und Erfindung einen weiten Tummelplatz boten, aus denen Ironie und Witz wie Feuer aus dem Stein zu schlagen war. Das waren auch enger begrenzte Themen, die vor der Gefahr behütet hätten, sich in ermüdende Längen zu verlieren.

Die geringe Anzahl von Motiven hat noch den Nachteil, dass sie eine abspannende Monotonie der Spässe erzeugt. Wie oft begegnet uns der läppische, feige Aeneas, der diebische Merkur, der lüsterne Jupiter, der vor seiner Hausehre zittert, die keifende Juno u. s. w. Man wird dieser ewigen Wiederholungen schnell überdrüssig und frägt sich erstaunt, warum es keinem Autor eingefallen ist, aus der vielgestaltigen, farbenbunten Welt der Mythologie einmal andere Figuren, andere Konflikte heraufzubeschwören. Es zeigt das wiederum, dass die Literatur jener paar Jahre vor allem der Nachahmung entsprungen ist, dass die Rivalen Scarrons recht wenig vom „Beruf“ eines burlesken Dichters in sich verspürt haben. Die einzigen unter ihnen, denen die Verspottung der Antike (freilich als Mittel zum Zweck) am Herzen lag, verlassen die ausgetretenen Geleise und ziehen aus der Fabel von Pergamons Erbauung ein Gedicht, das der Idee nach (leider nicht auch der Ausführung nach), das sinnreichste Erzeugnis der ganzen Mode ist.

So ist das Gesamtbild der Burlescomanie ein wenig erfreuliches. ‚Multa, non multum‘ kann man darüber schreiben. Grosse Produktivität, wenig Originalität und wenig Kunst. Keiner dieser Schriftsteller kommt über gefällige Bruchstücke hinaus. Die Ausgabe an Geist und Ironie steht in keinem Verhältnis zur erreichten Wirkung. Unter Schutt und Unrat wäre da manch glänzender Splitter verborgen. Aber wer wird sich heute bücken, um ihn herauszuholen?

---

1) Œuvres, Bruxelles 1830. p. 191f.

Inhaltsangabe.

Seite

Einleitung 7

Blüte und Niedergang der burlesken Modedichtung.

Übersicht 8

§ 1. Scarron und die Virgiltravestien 13

§ 2. Dassoucy und die Ovidtravestien 97

§ 3. Travestien nach anderen Dichtern und Fantasie-Burlesken . 132

Schlusswort 149

Berichtigung.

Durch ein Versehen der Druckerei wurde Bogen 2 mit dem Satz der Romanischen Forschungen abgezogen, ohne dass die Seitenüberschriften geändert wurden. Sie müssen lauten: Blüte und Niedergang der burlesken Modedichtung.

Lebenslauf.

Ich, Hanns Heiss, bin am 29. Mai 1877 in München als der Sohn des k. b. Rentbeamten J. B. Heiss und seiner Ehefrau Therese Heiss geboren und im römisch-katholischen Glauben erzogen worden. Nach Absolvierung des humanistischen k. Luitpoldgymnasiums in München bezog ich die Universität, um mich dem Studium der neueren Sprachen zu widmen. Zwei Semester (W.-S. 1897/98 und S.-S. 1898) verbrachte ich zu Studienzwecken in Paris. 1900 bestand ich den französischen Teil des I. Abschnittes der Prüfung für neuere Sprachen. Von Herbst 1901 bis Sommer 1902 war ich bei Herrn Prof. Dr. Karl Vollmöller in Dresden in der Redaktion des Kritischen Jahresberichtes über die Fortschritte der romanischen Philologie und der Romanischen Forschungen tätig. Das W.-S. 1902/03 und S.-S. 1903 verbrachte ich an der Würzburger Universität. Seitdem lebe ich in München. In Vorlesungen und Seminarien hörte ich folgende Herren Professoren und Dozenten: Borinski, Brenner, Breymann, Cornelius, Heigel, Külpe, Lipps, Munker, Pirson, Röttecken, Schick, Schneegans, Sieper, Traube und Woerner, denen ich allen zu grossem Dank verpflichtet bin.